AUTHOR:

LUCKENBACH, HERMANN

TITLE:

L'ARTE NEL MONDO ANTICO: MOMUMENTI ...

PLACE:

BERGAMO

DATE:

1907

Master Negative #

92-80696-1

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

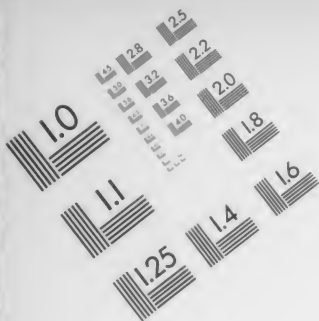
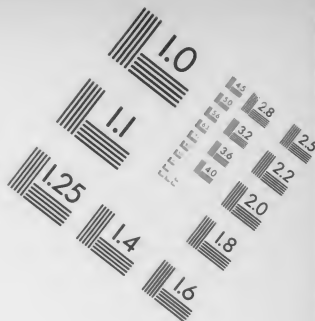
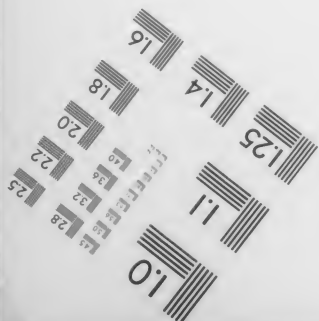
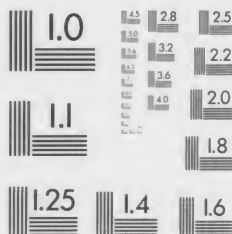
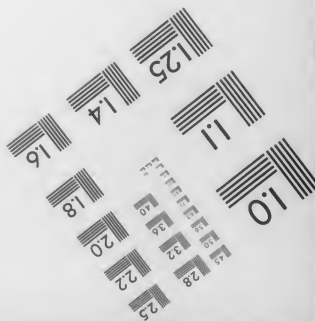
BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Luckenbach, Hermann, 1856-
Arte e storia nel mondo antico; monumenti dell'oriente classico, della Grecia, dell' Etruria e di Roma. Scelti disposti ed illustrati dai professori Ermanno Luckenbach e Casimiro Adami. Ed. maggiore. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1907.
viii, 177 p. illus., plates (part col.) plans.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm   REDUCTION RATIO: 15X
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 8/26/93   INITIALS MG
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

H. LUCKENBACH E G. ADAMI

L' ARTE

NEL

MONDO ANTICO

Monumento equestre dell'Imperatore Domiziano, nel Foro Romano.

Ricostruzione di GIACOMO BONI, disegnata da LODOVICO POGLIAGHI.

Nel fondo, a s. si vedono i *Rostri*, il *Tempio di Vespasiano* (un angolo), il *Tempio della Concordia*, e più indietro il *Tabulario*; a d. l'*Arce Capitolina* (S. Maria in Ara caeli). — Questo colossale monumento fu eretto nel 91 d. C. dopo le vittorie romane in Germania: la statua equestre di bronzo era sei volte maggiore del vero, misurava 15 metri circa d'altezza. Cfr. fig. 347, pag. 97. Un grande poeta contemporaneo così ne parla: *Par operi sedes: hinc obvia limina pandit | qui fessus bellis adsertae munere prolis | primus iter nostris ostendit in aethera divis | ...At laterum passus hinc Julia tecta tuentur | illinc belligeri sublimis regia Pauli. | terga pater blandoque videt Concordia vultu.* (Statius, Silvae. I. 1). « Il luogo è degno dell'opera. Di fronte s'apre il tempio dell'eroe (*Giulio Cesare*), che stanco delle guerre, in grazia del figliuol suo adottivo (*Augusto*), primo additò la via del cielo ai nostri divi (*gl'imperatori*). Da un lato s'innalza l'edifizio di Giulio (*Basilica Giulia*), dall'altro la sontuosa basilica del bellicoso Paolo (*Basilica Emilia*). Dietro ti guarda il padre (*Tempio di Vespasiano*), e con amoroso sguardo la Concordia (*Tempio della Concordia*) ».

ARTE E STORIA NEL MONDO ANTICO

MONUMENTI DELL'ORIENTE CLASSICO
DELLA GRECIA DELL'ETRURIA E DI ROMA

SCELTI DISPOSTI ED ILLUSTRATI
DAI PROFESSORI

ERMANNO LUCKENBACH e CASIMIRO ADAMI

EDIZIONE MAGGIORE

CLII TAVOLE CON 512 INCISIONI E V TRICROMIE
AGGIUNTAVI UN'APPENDICE STORICA ILLUSTRATA DI C. ADAMI

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE
1907

LA NIKE DI SAMOTRACE.

Monumento della vittoria di Demetrio Poliorcete sulla flotta tolomaica nelle acque di Cipro, nel 306 a. C. — A Parigi, nel Museo del Louvre.

Figurine di Tanagra.

QUANDO uscì, or sono pochi mesi, l'edizione scolastica [1] del libro che oggi si ripresenta, parve ad alcuni dotti ed egregi uomini che esso potesse trovare sua via anche fuori del campo ristretto della scuola. Ciò era già stato nell'intenzione e nella speranza prima dell'autore italiano, e più assai era pensato e voluto dall'Istituto editore. Se poi aggiungiamo che oggimai è riconosciuto da tutti essere la conoscenza dell'arte parte necessaria della cultura liberale italiana; ed il fatto che negli anni a noi più vicini, accanto all'interessamento per l'arte nostra medievale e moderna, è penetrato nel gran mondo dei nostri uomini colti anche quello per l'arte antica, è già pienamente spiegata e giustificata la presente edizione maggiore. Per la quale, a vero dire, mi lusingavo di poter trarre giovamento dalle critiche che fossero apparse nelle recensioni dell'edizione minore; e speravo che queste dovessero darmi luogo a notevoli miglioramenti e modificazioni radicali. Invece, le recensioni che ho potuto leggere nei giornali e nei periodici, sono tutte di intonazione decisamente laudativa, ossia di valore neutro; e però l'opera si ripresenta essenzialmente immutata, distinta solamente per un cospicuo numero di aggiunte.

Quattro tavole sono dedicate alle importantissime scoperte delle missioni archeologiche italiane in Egitto ed in Creta; quattro, una delle quali in colore, alla pittura vascolare greca; quattro ai monumenti dell'antica Etruria; due alle sculture della Sicilia e della Magna Grecia. Va poi notata in modo particolare l'aggiunta di due nuove ricostruzioni, dovute alla scienza ed all'arte italiana: l'« Equus Domitiani », del nostro grande archeologo Giacomo Boni, disegnata da Lodovico Pogliaghi, l'insigne pittore e scultore; e l'« Urbs Sacra Augustorum », di Oreste Betti, recentemente ammirata nell'Esposizione internazionale di Milano. E non minore importanza hanno le quattro nuove tricromie inserite; l'una illustra la pittura a smalto degli Assiri, le altre la policromia dell'architettura e della plastica dei Greci, e la pittura greco-romana. Infine, sono state poste parecchie incisioni nuove in sostituzione d'altre meno adatte; talune sono state rifatte od ingrandite, altre soppresse. In qualche luogo è stato modificato l'ordinamento, e sono state ritoccate ed ampliate molte didascalie.

Vada ora anche questa edizione incontro al suo destino. Essa è una novella prova della munificenza editoriale dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, che prosegue con insigne esempio d'intelletto e di forza nella sua missione divulgatrice dell'arte, a decoro della cultura nazionale.

C. ADAMI.

Alessandria, 20 Dicembre 1906.

Dalla sopradetta edizione scolastica giova riportare quì alcuni periodi della prefazione:

..... Quale sussidio secondario non inutile, ed insieme — perchè non dirlo? — come « dilettoso allettamento » allo studio della storia antica, presento ora questo libro; il quale è altresì destinato a servire per avviamento alla storia dell'arte nel mondo antico, e forse potrà giovare anche agli insegnanti di lettere classiche nei Licei.

Non della semplice opportunità, ma della necessità quasi assoluta d'un atlante di monumenti dell'arte antica, che fosse di valido aiuto sì per l'insegnamento della storia e sì per quello delle lettere classiche, mi convinsi, or sono più che dieci anni, a Pisa, alla

[1] *Arte e Storia nel mondo antico.* Illustrazioni e note proposte agli alunni delle scuole classiche e ad ogni persona colta, dai professori D.r H. LUCKENBACH e D.r C. ADAMI. CXXXVII tavole con 468 incisioni ed una tricromia. — Bergamo 1907. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Editore. — [Quasi contemporaneamente a questa edizione, il D.r Luckenbach, promosso alla direzione del Liceo-ginnasio di Donaueschingen, pubblicò la sesta del suo « Kunst und Geschichte », con molte e profonde modificazioni; tali però che non poterono essere accolte dall'autore italiano, il quale assai prima aveva deliberato di seguire i medesimi criteri in altro atlante, che ha in lavoro.

LA NIKE DI SAMOTRACE.

Monumento della vittoria di Demetrio Poliorcete sulla flotta tolomaica nelle acque di Cipro nel 306 a. C. — A Parigi, nel Museo del Louvre.

Figurine di Tanagra.

QUANDO uscì, or sono pochi mesi, l'edizione scolastica[1] del libro che oggi si ripresenta, parve ad alcuni dotti ed egregi uomini che esso potesse trovare sua via anche fuori del campo ristretto della scuola. Ciò era già stato nell'intenzione e nella speranza prima dell'autore italiano, e più assai era pensato e voluto dall'Istituto editore. Se poi aggiungiamo che oggimai è riconosciuto da tutti essere la conoscenza dell'arte parte necessaria della cultura liberale italiana; ed il fatto che negli anni a noi più vicini, accanto all'interessamento per l'arte nostra medievale e moderna, è penetrato nel gran mondo dei nostri uomini colti anche quello per l'arte antica, è già pienamente spiegata e giustificata la presente edizione maggiore. Per la quale, a vero dire, mi lusingavo di poter trarre giovamento dalle critiche che fossero apparse nelle recensioni dell'edizione minore; e speravo che queste dovessero darmi luogo a notevoli miglioramenti e modificazioni radicali. Invece, le recensioni che ho potuto leggere nei giornali e nei periodici, sono tutte di intonazione decisamente laudativa, ossia di valore neutro; e però l'opera si ripresenta essenzialmente immutata, distinta solamente per un cospicuo numero di aggiunte.

Quattro tavole sono dedicate alle importantissime scoperte delle missioni archeologiche italiane in Egitto ed in Creta; quattro, una delle quali in colore, alla pittura vascolare greca; quattro ai monumenti dell'antica Etruria; due alle sculture della Sicilia e della Magna Grecia. Va poi notata in modo particolare l'aggiunta di due nuove ricostruzioni, dovute alla scienza ed all'arte italiana: l'« Equus Domitiani », del nostro grande archeologo Giacomo Boni, disegnata da Lodovico Pogliaghi, l'insigne pittore e scultore; e l'« Urbs Sacra Augustorum », di Oreste Betti, recentemente ammirata nell'Esposizione internazionale di Milano. E non minore importanza hanno le quattro nuove tricromie inserite: l'una illustra la pittura a smalto degli Assiri, le altre la policromia dell'architettura e della plastica dei Greci, e la pittura greco-romana. Infine, sono state poste parecchie incisioni nuove in sostituzione d'altre meno adatte; talune sono state rifatte od ingrandite, altre soppresse. In qualche luogo è stato modificato l'ordinamento, e sono state ritoccate ed ampliate molte didascalie.

Vada ora anche questa edizione incontro al suo destino. Essa è una novella prova della munificenza editoriale dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, che prosegue con insigne esempio d'intelletto e di forza nella sua missione divulgatrice dell'arte, a decoro della cultura nazionale.

C. ADAMI.

Alessandria, 20 Dicembre 1906.

Dalla sopradetta edizione scolastica giova riportare qui alcuni periodi della prefazione:

..... Quale sussidio secondario non inutile, ed insieme — perchè non dirlo? — come « dilettoso allettamento » allo studio della storia antica, presento ora questo libro: il quale è altresì destinato a servire per avviamento alla storia dell'arte nel mondo antico, e forse potrà giovare anche agli insegnanti di lettere classiche nei Licei.

Non della semplice opportunità, ma della necessità quasi assoluta d'un atlante di monumenti dell'arte antica, che fosse di valido aiuto sì per l'insegnamento della storia e sì per quello delle lettere classiche, mi convinsi, or sono più che dieci anni, a Pisa, alla

[1] *Arte e Storia nel mondo antico.* Illustrazioni e note proposte agli alunni delle scuole classiche e ad ogni persona colta, dai professori D.r H. LUCKENBACH e D.r C. ADAMI. CXXXVII tavole con 468 incisioni ed una tricromia. — Bergamo 1907. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Editore. — [Quasi contemporaneamente a questa edizione, il D.r Luckenbach, promosso alla direzione del Liceo-ginnasio di Donaueschingen, pubblicò la sesta del suo « Kunst und Geschichte », con molte e profonde modificazioni: tali però che non poterono essere accolte dall'autore italiano, il quale assai prima aveva deliberato di seguire i medesimi criteri in altro atlante, che ha in lavoro.

scuola indimenticabile del prof. G. Ghirardini. L'idea s'impossessò talmente di me, che volli studiare e comporre un disegno organico di tale atlante, e con l'approvazione di qualche persona competente ne parlai ad alcuni editori. Ma l'impresa era nuova in Italia, e naturalmente fu presa poco meno che a scherzo; così rimasi a lungo nell'attesa che altri facesse con maggiore fortuna ciò che avevo vagheggiato. E nell'attesa, prima ancora che fosse pubblicata la memorabile Circolare Panzacchi, feci larga parte alla illustrazione dei gloriosi monumenti artistici dei Greci e dei Romani nel mio programma didattico: ...... Compresi però sempre meglio, che mostrare in iscuola agli alunni di tanto in tanto delle riproduzioni, siano pur grandi e belle, dei monumenti, non basta: è invece necessario che sia offerto un libro, nel quale i monumenti più importanti siano ordinati secondo un opportuno criterio, e siano apposte ad ognuno convenienti didascalie, onde i giovani possano studiare bene in casa quello che l'insegnante ha potuto solamente accennare dalla cattedra.....

E' anche vero che allo studio della storia antica e delle lingue e letterature classiche nelle scuole secondarie non è oggimai propizio il vento in Italia. Si vuol forse conservare il Latino, quasi per feticismo; ma del resto si pretende di poter condurre i giovani alla conoscenza della nostra moderna vita e civiltà, saltando quasi a piè pari il mondo antico. Così si vorrebbe anche insegnare la storia dell'arte italiana nel Medioevo e nel Rinascimento, senza premettere l'insegnamento dell'arte antica. Errore grave! Perchè non sarebbe molto lontano dal vero chi concepisse l'organismo oltremodo complesso della vita e civiltà contemporanea, come un immenso tempio edificato dai Greci, al quale sopra lavorarono poi tutte le generazioni succedute; e se porremo i giovani dinanzi alla gran mole, che sbalordisce e confonde, senza avere prima insegnato loro a distinguere in essa le purissime forme fondamentali del tempio greco, nessuna speranza ci conforta che possano arrivare per altra via a comprenderla bene. Non altrimenti, fino ad un certo limite, dinanzi alla Basilica Vaticana, l'osservatore che per precedenti studi non abbia acquisito la facoltà di prescindere dalle aggiunte del Bernini e del Maderno, e risalire al concetto di Michelangelo, anzi più su ancora, a quello del Bramante, che volle porre la cupola del Panteon sopra la Basilica di Massenzio, comprenderà ben poco dell'insigne monumento....

Il mio disegno d'un atlante archeologico per le scuole classiche, fu attuato in Germania nelle sue due parti principali, dai Professori D.r Herrmann Luckenbach, del Ginnasio Granducale di Karlsruhe [1], e D.r Herrmann Steuding, del Ginnasio Reale di Wurzen [2]. Il libro del primo, senza testo e con brevissime didascalie, era disposto specialmente in servigio della storia; quello del secondo, senza didascalie e provveduto invece d'un buon testo elementare, era vòlto alla trattazione dell'arte, e destinato a sussidio per la migliore illustrazione dei testi classici, specialmente greci. Questo secondo, perchè più corrispondente ai bisogni del mio insegnamento, adottai senza scrupolo come libro consigliatissimo. Così entrò per la prima volta in un Liceo italiano un libro siffatto; e credo di non dovermi pentire d'avere fatto ricorso ad un'opera straniera, dopo averne attesa a lungo invano una nazionale ;.....

Ma sorta in Italia una Casa editrice, che meritamente era salita ad alta fama anche al di là dei nostri confini, e pareva destinata a realizzare la massima che la scoperta dell'autotipia debba avere in quest'epoca nostra la stessa importanza che ebbe già la scoperta della stampa, potei riprendere il mio primiero progetto. .....E poi che appariva enorme la difficoltà di fare eseguire espressamente buone ricostruzioni dei monumenti architettonici antichi, chiesi al D.r Luckenbach il permesso di valermi del suo libro, che comprendeva un cospicuo numero di ricostruzioni, eseguite appositamente per esso da pittori ed architetti illustri, col consiglio delle più eminenti personalità scientifiche tedesche. L'illustre Collega mi autorizzò a fare dell'opera sua l'uso che migliore avessi creduto; della quale liberalità e gentilezza Gli esprimo qui gratitudine amplissima.

La parte che mi spetta in questo lavoro,.... è posta in chiaro nell'« Indice generale delle figure », al quale rimando i Lettori. Aggiungo che sono dovute a me, per circa quattro quinti, le didascalie apposte a ciascuna figura, e che ho modificato in più luoghi l'ordinamento di ciò che proviene dal fascicolo tedesco.... Forse avrei introdotto modificazioni anche più profonde, se non mi avesse trattenuto il timore di addossarmi responsabilità troppo grande, non potendo dimenticare che l'operetta del D.r Luckenbach aveva ottenuto la piena approvazione dei più illustri consessi scientifici della Germania.....

Termino con un vivissimo ringraziamento al Professore Cristoforo Adami, mio zio, grandemente benemerito di me e di questo libro per preziosi aiuti morali e materiali:.... E ricordando che il fascicolo del D.r Luckenbach fu pubblicato in Germania col sussidio del Ministero e del Consiglio Superiore dell'Istruzione, laddove il presente volume vede la luce.... sopra tutto per il volere forte e securo d'un Editore, già per moltissimi titoli benemerito delle nostre scuole e della nostra cultura: se mai l'impresa piacerà a qualcuno, voglia unirsi a me nel mandare sincera espressione di grato animo all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, che mise a mia disposizione i mezzi più adatti, con signorile larghezza.

Pomarolo di Val Lagarina, 1 maggio 1906.

C. ADAMI.

[1] Kunst und Geschichte, I. Monaco, Oldenbourg, 1904, V edizione.
[2] Denkmäler antiker Kunst für das Gymnasium ausgewählt und in geschichtlicher Folge erläutert. Lipsia, E. A. Seemann, 1896.

Arianna abbandonata (?). Terracotta di Tanagra.

Il Frontone orientale del Partenone. Ricostruzione ideale di C. Schwerzeck. Cfr. fig. 211-212.

INDICE DIRETTIVO DELL'ATLANTE

Parte prima. — L'Oriente Classico.

Parte seconda. — Grecia, Etruria e Roma.

scuola indimenticabile del prof. G. Ghirardini. L'idea s'impossessò talmente di me, che volli studiare e comporre un disegno organico di tale atlante, e con l'approvazione di qualche persona competente ne parlai ad alcuni editori. Ma l'impresa era nuova in Italia, e naturalmente fu presa poco meno che a scherzo: così rimasi a lungo nell'attesa che altri facesse con maggiore fortuna ciò che avevo vagheggiato. E nell'attesa, prima ancora che fosse pubblicata la memorabile Circolare Panzacchi, feci larga parte alla illustrazione dei gloriosi monumenti artistici dei Greci e dei Romani nel mio programma didattico: ...... Compresi però sempre meglio, che mostrare in iscuola agli alunni di tanto in tanto delle riproduzioni, siano pur grandi e belle, dei monumenti, non basta: e invece necessario che sia offerto un libro, nel quale i monumenti più importanti siano ordinati secondo un opportuno criterio, e siano apposte ad ognuno convenienti didascalie, onde i giovani possano studiare bene in casa quello che l'insegnante ha potuto solamente accennare dalla cattedra.....

E' anche vero che allo studio della storia antica e delle lingue e letterature classiche nelle scuole secondarie non è oggimai propizio il vento in Italia. Si vuol forse conservare il Latino, quasi per feticismo: ma del resto si pretende di poter condurre i giovani alla conoscenza della nostra moderna vita e civiltà, saltando quasi a piè pari il mondo antico. Così si vorrebbe anche insegnare la storia dell'arte italiana nel Medioevo e nel Rinascimento, senza premettere l'insegnamento dell'arte antica. Errore grave! Perchè non sarebbe molto lontano dal vero chi concepisse l'organismo oltremodo complesso della vita e civiltà contemporanea, come un immenso tempio edificato dai Greci, al quale sopra lavorarono poi tutte le generazioni succedute: e se porremo i giovani dinanzi alla gran mole, che sbalordisce e confonde, senza avere prima insegnato loro a distinguere in essa le purissime forme fondamentali del tempio greco, nessuna speranza ci conforta che possano arrivare per altra via a comprenderla bene. Non altrimenti, fino ad un certo limite, dinanzi alla Basilica Vaticana, l'osservatore che per precedenti studi non abbia acquisito la facoltà di prescindere dalle aggiunte del Bernini e del Maderno, e risalire al concetto di Michelangelo, anzi più su ancora, a quello del Bramante, che volle porre la cupola del Panteon sopra la Basilica di Massenzio, comprenderà ben poco dell'insigne monumento....

Il mio disegno d'un atlante archeologico per le scuole classiche, fu attuato in Germania nelle sue due parti principali, dai Professori D.r Herrmann Luckenbach, del Ginnasio Granducale di Karlsruhe[1], e D.r Herrmann Steuding, del Ginnasio Reale di Wurzen[2]. Il libro del primo, senza testo e con brevissime didascalie, era disposto specialmente in servigio della storia; quello del secondo, senza didascalie e provveduto invece d'un buon testo elementare, era volto alla trattazione dell'arte, e destinato a sussidio per la migliore illustrazione dei testi classici, specialmente greci. Questo secondo, perchè più corrispondente ai bisogni del mio insegnamento, adottai senza scrupolo come libro consigliatissimo. Così entrò per la prima volta in un Liceo italiano un libro siffatto; e credo di non dovermi pentire d'avere fatto ricorso ad un'opera straniera, dopo averne attesa a lungo invano una nazionale :.....

Ma sorta in Italia una Casa editrice, che meritamente era salita ad alta fama anche al di là dei nostri confini, e pareva destinata a realizzare la massima che la scoperta dell'autotipia debba avere in quest'epoca nostra la stessa importanza che ebbe già la scoperta della stampa, potei riprendere il mio primiero progetto. .....E poi che appariva enorme la difficoltà di fare eseguire espressamente buone ricostruzioni dei monumenti architettonici antichi, chiesi al D.r Luckenbach il permesso di valermi del suo libro, che comprendeva un cospicuo numero di ricostruzioni, eseguite appositamente per esso da pittori ed architetti illustri, col consiglio delle più eminenti personalità scientifiche tedesche. L'illustre Collega mi autorizzò a fare dell'opera sua l'uso che migliore avessi creduto; della quale liberalità e gentilezza Gli esprimo qui gratitudine amplissima.

La parte che mi spetta in questo lavoro..... è posta in chiaro nell'« Indice generale delle figure », al quale rimando i Lettori. Aggiungo che sono dovute a me, per circa quattro quinti, le didascalie apposte a ciascuna figura, e che ho modificato in più luoghi l'ordinamento di ciò che proviene dal fascicolo tedesco.... Forse avrei introdotto modificazioni anche più profonde, se non mi avesse trattenuto il timore di addossarmi responsabilità troppo grande, non potendo dimenticare che l'operetta del D.r Luckenbach aveva ottenuto la piena approvazione dei più illustri consessi scientifici della Germania....

Termino con un vivissimo ringraziamento al Professore Cristoforo Adami, mio zio, grandemente benemerito di me e di questo libro per preziosi aiuti morali e materiali:.... E ricordando che il fascicolo del D.r Luckenbach fu pubblicato in Germania col sussidio del Ministero e del Consiglio Superiore dell'Istruzione, laddove il presente volume vede la luce.... sopra tutto per il volere forte e sicuro d'un Editore, già per moltissimi titoli benemerito delle nostre scuole e della nostra cultura: se mai l'impresa piacerà a qualcuno, voglia unirsi a me nel mandare sincera espressione di grato animo all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, che mise a mia disposizione i mezzi più adatti, con signorile larghezza.

Pomarolo di Val Lagarina, 1 maggio 1906.

C. ADAMI.

[1] Kunst und Geschichte. I. Monaco, Oldenbourg, 1904, V edizione.
[2] Denkmäler antiker Kunst fur das Gymnasium ausgewählt und in geschichtlicher Folge erläutert. Lipsia, E. A. Seemann, 1896.

Arianna abbandonata (?). Terracotta di Tanagra.

Il Frontone orientale del Partenone. Ricostruzione ideale di C. Schwerzeck. Cfr. fig. 211-212.

INDICE DIRETTIVO DELL'ATLANTE

Parte prima. — L'Oriente Classico.

Parte seconda. — Grecia, Etruria e Roma.

INDICE PARTICOLARE DELLE RIPRODUZIONI NUMISMATICHE.

Efedrismos (gioco di fanciulle). Terracotta greca. — Londra.

L'ARTE NEL MONDO ANTICO

EGITTO - MESOPOTAMIA

GRECIA - ETRURIA - ROMA

INDICE PARTICOLARE DELLE RIPRODUZIONI NUMISMATICHE.

Efedrismos (gioco di fanciulle). Terracotta greca. — Londra.

L'ARTE NEL MONDO ANTICO

EGITTO - MESOPOTAMIA

GRECIA - ETRURIA - ROMA

Fig. 1. **Testa della statua di Ramke**, ispettore dei lavori pubblici: cfr. fig. 14. Scultura in legno di sicomoro, alta m. 1.10, trovata in una tomba di Saccara. Nel Museo del Cairo. — È uno dei più notevoli monumenti dell'arte egizia del Regno Antico. È conosciuta col nome di *statua del Capovilla*, perchè al momento della scoperta gli operai indigeni credettero di ravvisare in essa i tratti del capo del loro villaggio.

Fig. 2. **Schema di figura in profilo** secondo l'antico stile egizio. (Cfr. fig. 15 e 16).

Fig. 3.

Fig. 4.

Esempi di sculture egizie dell'età primitiva.

Statuetta di granito scuro, in rigida posizione frontale. — Nel Museo di Leiden.

Bassorilievo in ardesia verde: il Re inaugura un canale.

Fig. 5. Rappresentazione *a*) della coppa *b*) secondo l'antico stile egizio.

Il vano centrale era la cella sepolcrale; gli altri quattro vani erano destinati a contenere le provvigioni per il defunto. Le pareti esterne erano scompartite da lesene. La tomba presentava l'aspetto d'una fortezza.

Fig. 6. **Tomba del re Menes a Nagada**. Pianta.

Fig. 7. **Schema della derivazione della piramide** dalla **mastaba**. (Cfr. fig. 9 e 10) — Mastaba è il nome arabico delle antiche tombe private degli Egizi.

Fig. 8. **Mastabe del Regno Antico** nel campo funerario di Memfi.

Fig. 1. **Testa della statua di Ramke**, ispettore dei lavori pubblici (cfr. fig. 14). Scultura in legno di sicomoro, alta m. 1,10, trovata in una tomba di Saccara. Nel Museo del Cairo. — È uno dei più notevoli monumenti dell'arte egizia del Regno Antico. È conosciuta col nome di *statua del capovilla*, perchè al momento della scoperta gli operai indigeni credettero di ravvisare in essa i tratti del capo del loro villaggio.

Fig. 2. **Schema di figura in profilo** secondo l'antico stile egizio. (Cfr. fig. 15 e 16).

Fig. 3.

Fig. 4.

Esempi di sculture egizie dell'età primitiva.

Statuetta di granito scuro, in rigida posizione frontale. — Nel Museo di Leiden.

Bassorilievo in ardesia verde: il Re inaugura un canale.

Fig. 5. Rappresentazione *a)* della coppa *b)* secondo l'antico stile egizio.

Fig. 6. **Tomba del re Menes a Nagada**. Pianta.

Il vano centrale era la cella sepolcrale: gli altri quattro vani erano destinati a contenere le provvigioni per il defunto. Le pareti esterne erano scompartite da lesene. La tomba presentava l'aspetto d'una fortezza.

MASTABA PRIMITIVA

Fig. 7. **Schema della derivazione della piramide** dalla **mastaba** (Cfr. fig. 9 e 10). — Mastaba è il nome arabico delle antiche tombe private degli Egizi.

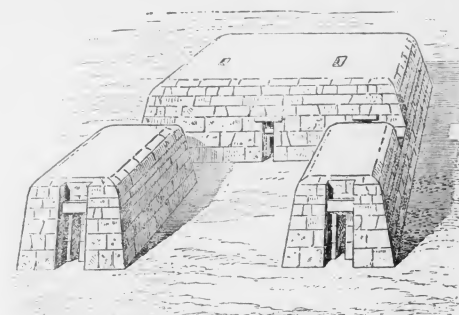



Fig. 8. **Mastabe del Regno Antico** nel campo funerario di Memfi.

Fig. 9. **Piramide del re Zoser**, della III Dinastia (prima del 2500 a. C.), a Saccara. L'altezza odierna del monumento è di circa 57 m.

Fig. 11. **Sezione della piramide del re Cheops** (IV Din.) a Gise (Cairo). — La tomba aveva tre celle sepolcrali, comunicanti per mezzo di gallerie. La cella del re occupa il centro ed è preceduta da una galleria dell'altezza di 8 m. Più in basso è la cella della regina: la terza cella è sotterranea. — Altezza odierna: 137 m.; originaria: m. 144,60 (Letronne).

Fig. 12. **Galleria a volta in una mastaba a Dendera**. — Gli Egizi conobbero la volta a tutto sesto, costruita con mattoni cuneiformi, già prima del 2500 a. C.

Fig. 10. **Piramide del re Snofru**, della IV Dinastia (predecessore di Cheops), presso Medum. — L'altezza del monumento è di 40 m. In origine esisteva un quarto piano; cfr. fig. 7.

Fig. 13. **Piramide di Chefren** (IV Dinastia) con la **grande Sfinge di Gise**. — Quest'ultima appartiene al Regno Medio: forse fu eretta da Amenemhet III (Labares, della XII Dinastia, circa 1850 a. C.), del quale sarebbe il ritratto. — La piramide è alta m. 135; la Sfinge m. 19,80 (la bocca misura m. 2,32).

Fig. 14. **Statua lignea di Ramke**, nel Museo del Cairo; cfr. fig. 1.

Fig. 15. **Giovine uomo portante un'antilope.** Bassorilievo in calcare, di Saccara; ora nel Museo del Cairo.

Fig. 19. **Oche al pascolo.** Pittura dell'epoca della IV Dinastia, in una tomba di Medum, ora nel Museo del Cairo. — Gli artisti Egizi di questa età si distinsero specialmente nella rappresentazione degli animali.

Fig. 16. **Bassorilievo della IV Dinastia**, con geroglifici a rilievo. — Rappresenta *Nefer*, capo degli scribi dell'archivio reale, seduto davanti ad un tavolo d'offerte. — A Roma, nel Museo Barracco.

Fig. 17. **Statua in pietra calcare rappresentante uno scriba**, trovata a Saccara; ora nel Museo del Cairo. — IV-V Dinastia.

Fig. 18. **Donna che prepara la farina.** Statuetta in pietra calcare, da una tomba del Regno Antico. — A Firenze, nel Museo Archeologico. — Si hanno numerosi esempi di tali figurine di servi, vere e vive, poste nelle tombe quasi a servizio dei morti.

Fig. 9. **Piramide del re Zoser**, della III Dinastia, prima del 2800 a. C., a Saccara. L'altezza odierna del monumento è di circa 57 m.

Fig. 11. **Sezione della piramide del re Cheops** (IV Din.) a Gise (Cairo). — La tomba aveva tre celle sepolcrali, comunicanti per mezzo di gallerie. La cella del re occupa il centro ed è preceduta da una galleria dell'altezza di 8 m. Più in basso è la cella della regina; la terza cella è sotterranea. — Altezza odierna 137 m.; originaria m. 144,60 (la cronne).

Fig. 12. **Galleria a volta in una mastaba a Dendera**. Gli Egizi conobbero la volta a tutto sesto, e costruita con mattoni cuneiformi, già prima del 2500 a. C.

Fig. 10. **Piramide del re Snofru** della IV Dinastia (predecessore di Cheops), presso Medum. — L'altezza del monumento è di 40 m. In origine esisteva un quarto piano; cfr. fig. 7.

Fig. 13. **Piramide di Chefren** (IV Dinastia) con la **grande Sfinge di Gise**. — Quest'ultima appartiene al Regno Medio: forse fu eretta da Amenemhet III (Labares) della XII Dinastia, circa 1850 a. C., del quale sarebbe il ritratto. — La piramide è alta m. 135; la Sfinge m. 19,80 (la bocca misura m. 2,32).

Fig. 14. **Statua lignea di Ramke**, nel Museo del Cairo; cfr. fig. 1.

Fig. 15. **Giovine uomo portante un'antilope.** Bassorilievo in calcare, di Saccara; ora nel Museo del Cairo.

Fig. 19. **Oche al pascolo**. Pittura dell'epoca della IV Dinastia, in una tomba di Medum, ora nel Museo del Cairo. — Gli artisti Egizi di questa età si distinsero specialmente nella rappresentazione degli animali.

Fig. 16. **Bassorilievo della IV Dinastia**, con geroglifici a rilievo. — Rappresenta *Nefer*, capo degli scribi dell'archivio reale, seduto davanti ad un tavolo d'offerte. — A Roma, nel Museo Barracco.

Fig. 17. **Statua in pietra calcare rappresentante uno scriba**, trovata a Saccara; ora nel Museo del Cairo. — IV-V Dinastia.

Fig. 18. **Donna che prepara la farina**. Statuetta in pietra calcare, da una tomba del Regno Antico. — A Firenze, nel Museo Archeologico. — Si hanno numerosi esempi di tali figurine di servi, vere e vive, poste nelle tombe quasi a servizio dei morti.

Fig. 20. **Il principe Ra-hotep e la principessa Nefert**, sua moglie o sorella. — Statue in calcare dipinto, trovate nelle tombe di Medum, ora nel Museo del Cairo. Ultimi tempi della IV Dinastia.

Fig. 21. **Statua di Ra-nofer**, gran sacerdote di Ptah, della V Dinastia (circa 2300 a C.), in calcare dipinto. — Nel Museo del Cairo.

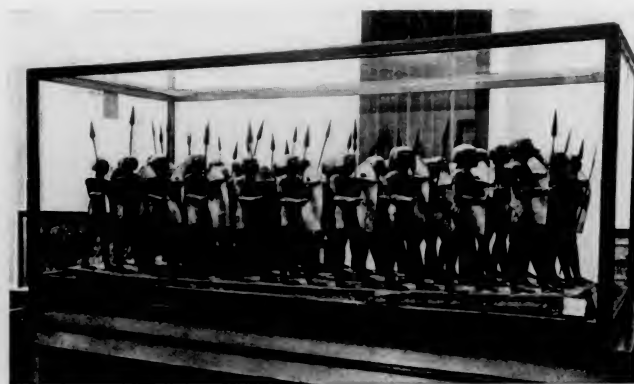



Fig. 23. **Compagnia di soldati egizi** (lanceri). — Figurine di legno trovate in una tomba della XI Dinastia (circa 2000 a. C., tra il Regno Antico ed il Medio) a Siut, ora nel Museo del Cairo. La tomba era del principe Masahiti, gran capo militare.

Fig. 22. **Statua d'un sacerdote inginocchiato** (o di uno schiavo?), in pietra calcare, alta 35 cm. — Nel Museo del Cairo.

Fig. 24. **Sfinge barbuta** di granito nero, trovata a Tanis. XV-XVI Dinastia. — Nel Museo del Cairo. (A torto attribuita agli Hykussos).

Fig. 25. **Il re Senvosret (Vesertesen) I**, della XII Dinastia. Statua in pietra calcare trovata a Illahun. — Nel Museo del Cairo.

Fig. 26. **Il re Amenemhet III**, costruttore del Labyrinto (XII Din.). Statua in pietra arenaria, del Fajum. — Nel Museo del Cairo.

Fig. 27. **Il principe semita Ibesc ed i suoi chiedono accoglienza in Egitto**. — Pittura in una tomba di Beni-Hassan (del principe Chnum-hotep), dell'età di Vesertesen II (XII Din.).

Fig. 28. **Scene di caccia e di pesca**. Pittura della cosidetta II tomba di Beni-Hassan della XII Dinastia. — Sopra la porta è rappresentato il cacciatore in atto di tirare la rete; a d. la pesca con la lancia, a s. la caccia a mezzo di richiami. Le barche sono fatte di fusti di papiro. — Le tre figure maggiori rappresentano personaggi di ceto elevato.

Fig. 20. **Il principe Ra-hotep e la principessa Nefert** [illegible] — Statue in calcare dipinto, trovate nelle tombe di Medum, ora nel Museo del Cairo. Ultimi tempi della IV Dinastia.

Fig. 21. **Statua di Ra-nofer**, gran sacerdote di Ptah, della V Dinastia (circa 2500 a. C.), in calcare dipinto. — Nel Museo del Cairo.

Fig. 23. **Compagnia di soldati egizi** [illegible] — Figurine di legno trovate in una tomba della XI Dinastia (circa 2000 a. C., tra il Regno Antico ed il Medio) a Siut, ora nel Museo del Cairo. La tomba era del principe Masahiti, gran capo militare.

Fig. 22. **Statua d'un sacerdote inginocchiato** [illegible] — Nel Museo del Cairo.

Fig. 24. **Sfinge barbuta** di granito nero, trovata a Tanis. XV-XVI Dinastia. — Nel Museo del Cairo. (A torto attribuita agli Hykussos).

Fig. 25. **Il re Senvosret (Vesertesen) I**, della XII Dinastia. Statua in pietra calcare trovata a Illahun. — Nel Museo del Cairo.

Fig. 26. **Il re Amenemhet III**, costruttore del Labyrinto (XII Din.). Statua in pietra arenaria, del Fajum. — Nel Museo del Cairo.

Fig. 27. **Il principe semita Ibesc ed i suoi chiedono accoglienza in Egitto** — Pittura in una tomba di Beni-Hassan (del principe Chnum-hotep), dell'età di Vesertesen II (XII Din.).

Fig. 28. **Scene di caccia e di pesca** Pittura della cosidetta II tomba di Beni-Hassan della XII Dinastia. — Sopra la porta è rappresentato il cacciatore in atto di tirare la rete: a d. la pesca con la lancia, a s. la caccia a mezzo di richiami. Le barche sono fatte di fusti di papiro. — Le tre figure maggiori rappresentano personaggi di ceto elevato.

Fig. 29. **Pilastro a 16 facce**, derivato dal pilastro quadrangolare originario. — A questa forma fu dato a torto il nome di *colonna protodorica*. La colonna dorica ha il capitello e manca di base. (Cfr. fig. 38).

Fig. 30. **Capitello di colonna a fasci di Nymphaea Lotus**, trovato ad Abusir. — Le colonne egizie traggono origine e figura dalle piante della regione, specialmente dal *papiro* e dal *loto*. Il capitello qui riprodotto è dell'età della V Dinastia.

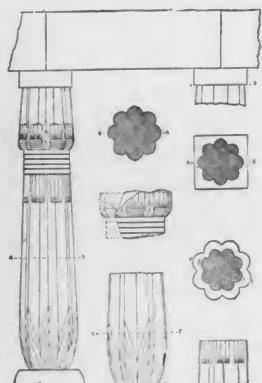



Fig. 31. **Colonna a fasci di Papyrus con capitello a bocciolo** (chiuso). Schema generale, con la sezione media *a-b*, massima *e-f*, e minima *g-h*. — Questa forma di colonna prevale durante il Regno Medio. — [Nei disegni si hanno esempi anche di colonne lotiformi a capitello aperto, con foglie di Nymphaea caerulea].

Fig. 32. **Colonna con capitello in forma di palma**. Tale maniera si trova già nella cappella funeraria del re Onnos della V Dinastia: se ne hanno esempi nel Regno Medio, più numerosi nel Regno Nuovo.

Fig. 33. **Capitello di colonna a fasci di Papyrus** (forma a bocciolo, col fusto a steli rotondi). — Nel Regno Nuovo la colonna in figura di papiro prende il sopravvento, e la colonna a fior di loto diviene più rara

Fig. 34. **Colonna papiriforme a capitello aperto**, a Carnach (Tebe), dell'epoca di Ramses II (1324-1258 a. C.). Cfr. fig. 41. — Questo tipo ha di regola il fusto istoriato.

Fig. 35. **Colonna papiriforme a capitello chiuso**, a Medinet Habu, dell'epoca di Ramses II. Cfr. fig. 41 e 42. — Nei tempi posteriori del Regno Nuovo, il fascio di papiro cede il luogo ad un fusto semplice. Risultano così due tipi di colonna, che appaiono atti, specialmente quello a calice aperto, a sostenere le travi pesanti.

Fig. 36. **Colonna decorativa**, da una pittura parietale del Regno Nuovo. — Prima dell' architettura grave, fiorì in Egitto un'architettura leggera, che si valse del legno e dei metallo. Da questa derivano molte forme di colonna esili e snelle, conservateci dai bassorilievi e dalle decorazioni delle tombe.

Fig. 37. **Colonna con capitello a maschere della dea Hathor**, e tabernacolo sovraposto; dell'età Tolomaica, a Dendera. — Simili colonne a capitello cubico, sono frequenti nell'età tarda del Regno Nuovo.

Fig. 38. **Gruppo delle cosidette colonne protodoriche**, nel grande tempio di Carnach (Tebe).

Fig. 39. **Grande colonnato del re Amenofi III** (1427-1392 a. C.) a Luchsor.

Fig. 40. **Pilastri granitici con tristili in rilievo**; eretti da Thutmosi III (1515-1461) nel tempio di Carnach.

Fig. 41. **Colonnato nel tempio di Ramses II** (Ramesseo), presso Tebe.

Fig. 42. **Colonnato nel cortile di Ramses II** a Luchsor (Tebe).

Fig. 29. **Pilastro a 16 facce**, derivato dal pilastro quadrangolare originario. — A questa forma fu dato a torto il nome di *colonna protodorica*. La colonna dorica ha il capitello e manca di base. (Cfr. fig. 38).

Fig. 30. **Capitello di colonna a fasci di Nymphaea Lotus**, trovato nel Museo. — Le colonne egizie traggono origine e figura dalle piante della regione, specialmente dal *papiro* e dal *loto*. Il capitello qui riprodotto è dell'età della V Dinastia.

Fig. 31. **Colonna a fasci di Papyrus con capitello a bocciolo** chiuso. Sezione generale, con la sezione media *a-b*, massima *e-f*, e minima *g-h*. — Questa forma di colonna prevale durante il Regno Medio. [Nei disegni si hanno esempi anche di colonne lotiformi a capitello aperto, con foglie di Nymphaea caerulea]

Fig. 32. **Colonna con capitello in forma di palma**. Tale maniera si trova già nella cappella funeraria del re Unnos della V Dinastia; se ne hanno esempi nel Regno Medio, più numerosi nel Regno Nuovo.

Fig. 33. **Capitello di colonna a fasci di Papyrus** forma a bocciolo, col fusto a steli rotondi. — Nel Regno Nuovo la colonna in figura di papiro prende il sopravvento, e la colonna a fior di loto diviene più rara.

Fig. 34. **Colonna papiriforme a capitello aperto**, a Carnach (Tebe), dell'epoca di Ramses II (1324-1258 a. C.). Cfr. fig. 41. — Questo tipo ha di regola il fusto istoriato.

Fig. 35. **Colonna papiriforme a capitello chiuso**, a Medinet Habu, dell'epoca di Ramses II. Cfr. fig. 41 e 42. — Nei tempi posteriori del Regno Nuovo, il fascio di papiro cede il luogo ad un fusto semplice. Risultano così due tipi di colonna, che appaiono atti, specialmente quello a calice aperto, a sostenere le travi pesanti.

Fig. 36. **Colonna decorativa** da una pittura parietale del Regno Nuovo. — Prima dell'architettura grave, tutta in lapidi, un'architettura leggera, che si valse del legno e del metallo. Da questa derivano molte forme di colonna esili e snelle, conservateci dai bassorilievi e dalle decorazioni delle tombe.

Fig. 37. **Colonna con capitello a maschere della dea Hathor**, e tabernacolo sovrapposto; dell'età Tolemaica, a Dendera. — Simili colonne a capitello cubico, sono frequenti nell'età tarda del Regno Nuovo.

Fig. 38. **Gruppo delle cosidette colonne protodoriche**, nel grande tempio di Carnach (Tebe).

Fig. 39. **Grande colonnato del re Amenofi III** (1427-1392 a. C.) a Luchsor.

Fig. 40. **Pilastri granitici con tristili in rilievo**; eretti da Thutmosi III (1515-1461) nel tempio di Carnach.

Fig. 41. **Colonnato nel tempio di Ramses II** (Ramesseo), presso Tebe.

Fig. 42. **Colonnato nel cortile di Ramses II** a Luchsor (Tebe).

Fig. 43. **Sala delle colonne (sala ipostila) nel tempio di Carnach**, secondo la ricostruzione di C. Chipiez.

Fig. 44. **Veduta generale del grande tempio di Carnach**, secondo la ricostruzione di C. Chipiez. — L'origine di questo tempio, dedicato al dio Amone, risale al Regno Medio. Dopo la nuova importanza acquistata da Tebe nel Regno Nuovo, diventò il gran tempio del regno, ed ogni Faraone volle farvi delle aggiunte, che eternassero il suo nome; così i lavori durarono per circa due millenni, e ne risultò un conglomerato di edifici, da ricordare il Labyrinto.

Fig. 45. **Pianta del tempio del Dio Chonsu a Carnach**. — Il tempio egizio consta di tre parti principali, che diminuiscono in altezza dall'esterno all'interno: 1. il cortile; 2. la sala delle colonne (ipostila); 3. il santuario; si aggiungono numerose celle ad uso di tesori, magazzini, abitazioni dei servi, ecc. L'ingresso è sempre fiancheggiato da due robuste torri a tronco di piramide oblunga, dette *piloni*. Davanti questo portale erano eretti per lo più due *obelischi*, sorta di alte piramidi su piccola base quadrata.

Fig. 47. **Rovine del grande tempio di Carnach**, con l'obelisco di Thutmosi I (1545-1515 a. C.).

Fig. 46. **Pianta d'una casa egizia**, secondo L. Borchardt. - Il tipo della casa egizia, conservato in gran parte fino ai dì nostri, varia in taluni particolari; ma presenta sempre un gran cortile scoperto, una ampia sala dopo di esso (corrispondente alla sala ipostila dei templi), ed un vano minore annesso (forse la sala da pranzo. Attorno a queste tre parti principali è un numero variabile di altri vani di diverso uso.

Fig. 48. **Pilastri del Ramesseo,** decorati con figure del dio Osiride in altorilievo (pilastri osiriaci). — Ricostruzione di C. Chipiez.

Fig. 43. **Sala delle colonne (sala ipostila) nel tempio di Carnach**, secondo la ricostruzione di C. Chipiez.

Fig. 44. **Veduta generale del grande tempio di Carnach**, secondo la ricostruzione di C. Chipiez. — L'origine di questo tempio, dedicato al dio Ammon, risale al Regno Medio. Dopo la nuova importanza acquistata da Tebe nel Regno Nuovo, divenne il gran tempio del regno, ed ogni Faraone volle farvi delle aggiunte, che eternassero il suo nome: così i lavori durarono per circa due millennî e ne risultò un conglomerato di edifici, da ricordare il Labyrinto.

Fig. 45. **Pianta del tempio del Dio Chonsu a Carnach**. — Il tempio egizio consta di tre parti principali, che diminuiscono in altezza dall'esterno all'interno: 1. il cortile; 2. la sala delle colonne (ipostila); 3. il santuario; si aggiungono numerose celle ad uso di tesori, magazzini, abitazioni dei servi, ecc. L'ingresso è sempre fiancheggiato da due robuste torri a tronco di piramide oblunga, dette *piloni*. Davanti questo portale erano eretti per lo più due *obelischi*, sorta di alte piramidi su piccola base quadrata.

Fig. 47. **Rovine del grande tempio di Carnach**, con l'obelisco di Thutmosi I (1545-1515 a. C.).

Fig. 46. **Pianta d'una casa egizia**, secondo L. Borchardt. — Il tipo della casa egizia, conservato in gran parte fino ai dì nostri, varia in taluni particolari; ma presenta sempre un gran cortile scoperto, una ampia sala dopo di esso (corrispondente alla sala ipostila dei templi), ed un vano minore annesso (forse la sala da pranzo). Attorno a queste tre parti principali è un numero variabile di altri vani di diverso uso.

Fig. 48. **Pilastri del Ramesseo**, decorati con figure del dio Osiride in altorilievo (pilastri osiriaci). — Ricostruzione di C. Chipiez.

Fig. 49. **Il re Thutmosi III** (1515-1461). Scultura in granito rosa trovata a Carnach, ora nel Museo Britannico. — Il re porta la doppia corona dell'Egitto superiore, conica e bianca, e dell'Egitto inferiore, in forma di tronco di cono rovesciato e di colore rosso. In fronte ha il serpente reale, l'Urèo, simbolo costante del regno dei Faraoni.

Fig. 50. **Il re Amenofi III** (1427-1392 a. C.). Bassorilievo in calcare. Nel R. Museo di Berlino.

Fig. 51. Testa di granito rosa. Nel Museo Britannico.

Fig. 52. **Leone giacente** dedicato da Amenofi III nel tempio di Soleb. A Londra, nel Museo Britannico.

Fig. 53. **Amenofi IV Echnatôn** (1392-1374) a. C.), la regina (*Nefretete*), ed i figli. Bassorilievo in calcare trovato a Tell-el-Amarna, ora nel R. Museo di Berlino. — In alto è scolpito il disco solare, i cui raggi terminano con mani. — Amenofi IV sostituì al culto di Amone quello del Disco solare, del quale chiamò sè stesso incarnazione: *Ech-n-atôn*.

Fig. 54. **Pittura del pavimento d'una sala nel palazzo di Amenofi IV** a Tell-el-Amarna. — Le figure 53 e 54 sono tra i più notevoli esempi del nuovo indirizzo naturalistico dato all'arte da Amenofi IV, che fu a sua volta la più singolare personalità sul trono dei Faraoni.

Fig. 55. **Statua di Sechmet**, dea della guerra. Nel Museo Britannico. — Circa 570 di tali statue, scolpite in granito, decoravano il tempio della dea Mut a Carnach, dedicato da Amenofi III.

Fig. 56. **Il re Sethos I**, della XIX Dinastia (circa 1327 a. C.). Bassorilievo del tempio di Osiride in Abydos, cominciato da Sethos I per suo mausoleo e compiuto da Ramses II. Il re ha nella destra una statuetta della Verità. — Si noti il perdurare dello schema primitivo nella figura in profilo, e la impacciata rappresentazione delle mani, in contrasto con la straordinaria delicatezza del rilievo.

Fig. 57. **Testa della statua sedente di Ramses II** (XIX Dinastia, 1324-1258 a. C.). Scultura in granito nero nel R. Museo di Torino.

Fig. 58. **Busto d'una statua del re Amenefthes**, più noto col nome di **Merenptah** (XIX Dinastia, 1258-1248 a. C.). — A Tebe, nel Mausoleo del Re.

Fig. 59. **Il re Ramses I** (1350-1327 (?), XIX Dinastia) **ed i suoi figli espugnano una fortezza**. Pittura parietale ad Abu-Simbel (Ipsambul).

Fig. 49. **Il re Thutmosi III** (1515-1461). Scultura in granito rosa trovata a Carnach, ora nel Museo Britannico. — Il re porta la doppia corona dell'Egitto superiore, conica e bianca, e dell'Egitto inferiore, in forma di tronco di cono rovesciato e di colore rosso. In fronte ha il serpente reale, l'Ureo, simbolo costante del regno dei Faraoni.

Fig. 50. **Il re Amenofi III** (1427-1392 a. C.). Fig. 51.
Bassorilievo in calcare. Nel R. Museo di Berlino. Testa di granito rosa. Nel Museo Britannico.

Fig. 52. **Leone giacente** dedicato da Amenofi III nel tempio di Soleb. A Londra, nel Museo Britannico.

Fig. 53. **Amenofi IV Echnatôn** (1392-1374 a. C.), la regina (*Nefretete*), ed i figli. Bassorilievo in calcare trovato a Tell-el-Amarna, ora nel R. Museo di Berlino. — In alto è scolpito il disco solare, i cui raggi terminano con mani. — Amenofi IV sostituì al culto di Amone quello del Disco solare, del quale chiamò sè stesso incarnazione: *Ech-n-atôn*.

Fig. 54. **Pittura del pavimento d'una sala nel palazzo di Amenofi IV** a Tell-el-Amarna. — Le figure 53 e 54 sono tra i più notevoli esempi del nuovo indirizzo naturalistico dato all'arte da Amenofi IV, che fu a sua volta la più singolare personalità sul trono dei Faraoni.

Fig. 55. **Statua di Sechmet**, dea della guerra. Nel Museo Britannico. — Circa 570 di tali statue, scolpite in granito, decoravano il tempio della dea Mut a Carnach, dedicato da Amenofi III.

Fig. 56. **Il re Sethos I**, della XIX Dinastia (circa 1327 a. C.). Bassorilievo del tempio di Osiride in Abydos, cominciato da Sethos I per suo mausoleo e compiuto da Ramses II. Il re ha nella destra una statuetta della Verità. — Si noti il perdurare dello schema primitivo nella figura in profilo, e la impacciata rappresentazione delle mani, in contrasto con la straordinaria delicatezza del rilievo.

Fig. 57. **Testa della statua sedente di Ramses II** (XIX Dinastia, 1324-1258 a. C.). Scultura in granito nero nel R. Museo di Torino.

Fig. 58. **Busto d'una statua del re Amenefthes**, più noto col nome di **Merenptah** (XIX Dinastia, 1258-1248 a. C.). — A Tebe, nel Mausoleo del Re.

Fig. 59. **Il re Ramses I** (1334-1327 a. C., XIX Dinastia) **ed i suoi figli espugnano una fortezza**. Pittura parietale ad Abu-Simbel (Ipsambul).

Fig. 60. **Il re Sethos e la Dea Iside (Hathor)**: Investitura del sacro collare. Bassorilievo dipinto. — A Parigi, nel Museo del Louvre.

Fig. 61. **Due cocchi.** Pittura parietale da una tomba tebana degli ultimi tempi della XVIII Dinastia. — A Londra, nel Museo Britannico.

Fig. 62. **Scena di caccia**. Pittura parietale della stessa provenienza di quella della fig. 61. — Nel Museo Britannico.

Fig. 63. **Motivi ornamentali** da soffitti di tombe tebane del Regno Nuovo.

Fig. 64. **Esempio di tomba egizia del Regno Nuovo**. (Cella sepolcrale di Sennofer, a Tebe).

Fig. 65. **Il re Psammetich III**. ultimo della Dinastia Saitica (526-525 a. C.). Scultura in basalto verde.

Fig. 67. **La regina Cleopatra**, ultima della Dinastia Tolomaica. In figura della dea Iside. (52-30 a. C.).

Fig. 66. **Statuetta di bronzo** della dama Tacushit. Nel Museo Nazionale d' Atene. — Appartiene al periodo di rinascenza artistica sotto la XXVI Dinastia (663-525 a. C.).

L'arte egizia decadde rapidamente sotto i re persiani (525-332 a. C.), che pure la coltivarono talvolta. Ebbe un ultimo fiore sotto le Dinastie XXVIII (Amyrtaios), XXIX (Mendes), e XXX (Nektanebos, 361-343 a. C.), che furono le ultime nazionali. Per ragioni politiche ebbe un freddo rigoglio sotto i Tolomei ed i Romani.

Fig. 69. **Padiglione egizio-ellenistico** del I secolo d. C. (Traiano), nell'isola di File.

Fig. 68. **Prospetto della sala ipostila nel tempio di Horus ad Edfu**, cominciato da Artaserse III Ochos, compiuto da Tolomeo VIII (57 a. C.).

Fig. 60. **Il re Sethos e la Dea Iside (Hathor)**: Investitura del sacro collare. Bassorilievo dipinto. — A Parigi, nel Museo del Louvre.

Fig. 61. **Due cocchi**. Pittura parietale da una tomba tebana degli ultimi tempi della XVIII Dinastia. — A Londra, nel Museo Britannico.

Fig. 62. **Scena di caccia**. Pittura parietale della stessa provenienza di quella della fig. 61 — Nel Museo Britannico.

Fig. 63. **Motivi ornamentali** da soffitti di tombe tebane del Regno Nuovo.

Fig. 64. **Esempio di tomba egizia del Regno Nuovo**. (Cella sepolcrale di Sennoter, a Tebe).

Fig. 65. **Il re Psammetich III**, ultimo della Dinastia Saitica (526-525 a. C.). Scultura in basalto verde.

Fig. 67. **La regina Cleopatra**, ultima della Dinastia Tolomaica, in figura della dea Iside (52-30 a. C.).

Fig. 66. **Statuetta di bronzo** della dama Taenshit. Nel Museo Nazionale d'Atene. — Appartiene al periodo di rinascenza artistica sotto la XXVI Dinastia (663-525 a. C.).

L'arte egizia decadde rapidamente sotto i re persiani (525-332 a. C.), che pure la coltivarono talvolta. Ebbe un ultimo fiore sotto le Dinastie XXVIII (Amyrtaios), XXIX (Mendesi) e XXX (Neatanebos, 361-343 a. C.), che furono le ultime nazionali. Per ragioni politiche ebbe un freddo rigoglio sotto i Tolomei ed i Romani.

Fig. 69. **Padiglione egizio-ellenistico** del I secolo d. C. (Traiano), nell'isola di File.

Fig. 68. **Prospetto della sala ipostila nel tempio di Horus ad Edfu**, cominciato da Artaserse III Ochos, compiuto da Tolomeo VIII (57 a. C.).

Fig. 70. **Il giudizio d'un'anima (psychostasia) dinanzi al Dio Osiride nel mondo sotterraneo.** Da un papiro trovato a Tebe, ora nel Museo di Berlino. — Il dio Anubis, dalla testa di sciacallo, e il dio Horus, dalla testa di falco, pongono sulla bilancia il cuore d'un morto e la penna, che significa la Verità; il dio Thot, dalla testa d'Ibis, registra il risultato del giudizio. Presso la bilancia è il mostro Amenti, il diavolo degli Egizi, misto di cocodrillo, leone ed ippopotamo, pronto a divorare il cuore del morto, se l'esito riuscisse sfavorevole.

Fig. 71. **Parte superiore d'un cofano di mummia.** — Nel Museo Britannico.

Fig. 72. **Figure sepolcrali egizie.** Nel Museo Britannico. — Nelle tombe del Regno Medio, ed in numero assai maggiore in quelle del Regno Nuovo, specialmente dalla XIX Dinastia in poi si trovano siffatte figure, alte per lo più da 20 a 30 cm., in legno in calcare in granito, più spesso in terracotta inverniciata. Tengono nelle mani utensili agricoli, e sono poste nei sepolcri per aiutare i defunti a lavorare i campi d'oltretomba.

A. **Stele monumentale del secolo XXXIV a. C.** (Dinastia V). Scoperta a Gise, presso la grande piramide, dalla Missione Archeologica Italiana, diretta dal prof. Schiapparelli.

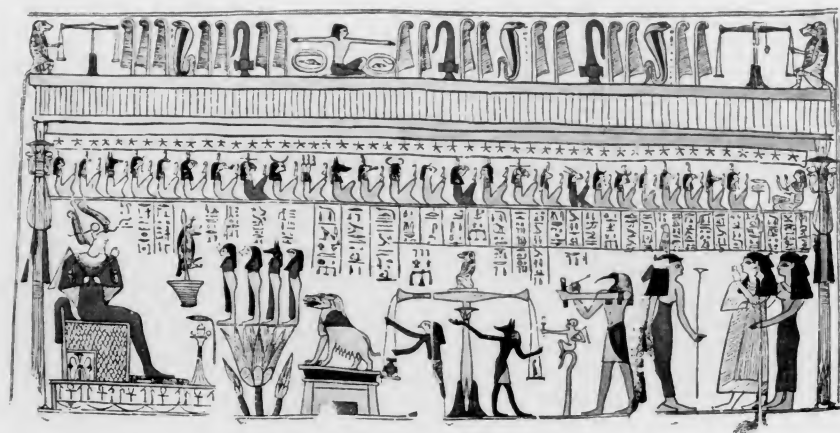



Fig. 70. **Il giudizio d'un'anima (psychostasia) dinanzi al Dio Osiride nel mondo sotterraneo.** Da un papiro trovato a Tebe, ora nel Museo di Berlino. — Il dio Anubis, dalla testa di sciacallo, e il dio Horus, dalla testa di falco, pongono sulla bilancia il cuore d'un morto e la penna, che significa la Verità; il dio Thot, dalla testa d'Ibis, registra il risultato del giudizio. Presso la bilancia è il mostro Amenti, il diavolo degli Egizi, misto di coccodrillo, leone ed ippopotamo, pronto a divorare il cuore del morto, se l'esito riuscisse sfavorevole.

Fig. 71. **Parte superiore d'un cofano di mummia.** — Nel Museo Britannico.

Fig. 72. **Figure sepolcrali egizie.** Nel Museo Britannico. — Nelle tombe del Regno Medio, ed in numero assai maggiore in quelle del Regno Nuovo, specialmente dalla XIX Dinastia in poi si trovano siffatte figure, alte per lo più da 20 a 30 cm., in legno in calcare in granito, più spesso in terracotta inverniciata. Tengono nelle mani utensili agricoli, e sono poste nei sepolcri per aiutare i defunti a lavorare i campi d'oltretomba.

Stele monumentale del secolo XXXIV a. C. [illegible] Italiana.

B. **Interno della tomba del principe Chamuas**, scoperta nella « Valle delle Regine » presso Tebe, dalla Missione Archeologica Italiana. (Secolo XIII a. C.)

C. **Ritratto del principe Chamuas**, da un bassorilievo dipinto, scoperto nella sua tomba dalla Missione Archeologica Italiana.

D. **Dalla tomba di Nofertari**, moglie di Ramses II (Sesostri). La dea Iside conduce la regina per mano. (Secolo XIV a. C.).

Fig. 73. **Ricostruzione d'un tempio caldaico su pianta rettangolare**. Secondo C. Chipiez, giusta elementi dedotti dalle rovine della bassa Caldea. — La cappella che corona in alto il tempio, si deve imaginare riccamente decorata con mattoni policromi a smalto e lavori di metallo. Altezza: circa 40 m.

Fig. 74. **Ricostruzione d'un tempio caldaico** a sette piani, su pianta quadrata, a doppia rampa.

Fig. 75. **Ricostruzione d'un tempio assiro** su pianta quadrata. Modello desunto da un bassorilievo di Ninive.

Secondo C. Chipiez, giusta i dati offerti dalle rovine ancora esistenti e dagli storici. — Tali costruzioni a piramide, fatte di mattoni essicati al sole, con rivestimento di mattoni cotti, raggiunsero, secondo Strabone, perfino l'altezza di 185 m.

Interno della tomba del principe Chamuas

Ritratto del principe Chamuas

Dalla tomba di Nofertari

Fig. 73. **Ricostruzione d'un tempio caldaico su pianta rettangolare**. Secondo C. Chipiez, giusta elementi dedotti dalle rovine della bassa Caldea. — La cappella che corona in alto il tempio, si deve imaginare riccamente decorata con mattoni policromi a smalto e lavori di metallo. Altezza: circa 40 m.

Fig. 74. **Ricostruzione d'un tempio caldaico** a sette piani, su pianta quadrata, a doppia rampa.

Fig. 75. **Ricostruzione d'un tempio assiro** su pianta quadrata. Modello desunto da un bassorilievo di Ninive.

Secondo C. Chipiez, giusta i dati offerti dalle rovine ancora esistenti e dagli storici. — Tali costruzioni a piramide, fatte di mattoni essicati al sole, con rivestimento di mattoni cotti, raggiunsero, secondo Strabone, perfino l'altezza di 185 m.

Fig. 76. **Porta principale del palazzo del re Sargon II** a Dur-Sciarruchin presso Chorsabad (Ninive). — Secondo F. Thomas e V. Place.

Fig. 77. **Ricostruzione del palazzo del re Sargon II** (722-705 a. C.) a Dur-Sciarruchin (Chorsabad). — Secondo F. Thomas e V. Place.

Fig. 78. **Decorazione di un arco con mattoni inverniciati.** A Chorsabad. (Figure gialle su fondo azzurro).

Fig. 79. **Sala a volta** nel quartiere delle donne nel palazzo di Sargon, a Chorsabad.

Fig. 80. **Pianta del palazzo del re Sargon II**, a Chorsabad. — Una doppia scalinata scoperta conduce al terrazzo ed al grandioso portale, che ha due porte minori ai lati, ed è guardato da colossi taurini con testa umana. Una lunga rampa, accessibile ai cocchi, conduce al quartiere del governo e del re. Per una porta, guardata anch'essa da colossi taurini, si accede al grande cortile oblungo (lungo 110 m., largo 61), recinto di splendide sale, con rappresentazioni plastiche delle avventure di guerra e di caccia del principe. Dal cortile oblungo, per un altro portale, riccamente decorato, si giunge alle sale del governo e del re, adorne di rappresentazioni plastiche della vita privata di questo. A sinistra del grande cortile quadrato, sono i magazzini, i laboratori degli scultori, le stalle per i cavalli ed i cameli, i forni e le cantine. Il quartiere delle donne è segregato e forma quasi un palazzo a sè. — Le antiche inscrizioni cuneiformi ci dicono che i palazzi assiri erano molto alti, talora a diversi piani: ma questo non si può rilevare con esattezza dalle rovine che rimangono. — Il tempio a piramide fu probabilmente alto non meno di 45 m. ed era tutto rivestito di mattoni inverniciati, coi sette colori dei pianeti; era dunque un *osservatorio* astronomico sacro. — Il *Chilani* è un piccolo palazzo alla maniera ittitica: (gli Ittiti, chiamati dagli Assiri *Cheta*, abitavano la regione ad occidente dell'Assiria); è distinto da un atrio a colonne, che si apre sulla facciata. Sembra che la colonna abbia trovato larga adozione nell'architettura assira soltanto dopo la metà del secolo VIII.

Fig. 76. **Porta principale del palazzo del re Sargon II** a Dur-Sciarruchin presso Chorsabad (Ninive). — Secondo F. Thomas e V. Place.

Fig. 77. **Ricostruzione del palazzo del re Sargon II** (722-705 a. C.) a Dur-Sciarruchin (Chorsabad). — Secondo F. Thomas e V. Place.

Fig. 78. **Decorazione di un arco con mattoni inverniciati.** A Chorsabad. (Figure gialle su fondo azzurro).

Fig. 79. **Sala a volta** nel quartiere delle donne nel palazzo di Sargon, a Chorsabad.

Fig. 80. **Pianta del palazzo del re Sargon II**, a Chorsabad. — Una doppia scalinata scoperta conduce al terrazzo ed al grandioso portale, che ha due porte minori ai lati, ed è guardato da colossi taurini con testa umana. Una lunga rampa, accessibile ai cocchi, conduce al quartiere del governo e del re. Per una porta, guardata anch'essa da colossi taurini, si accede al grande cortile oblungo (lungo 110 m., largo 60), recinto di splendide sale, con rappresentazioni plastiche delle avventure di guerra e di caccia del principe. Dal cortile oblungo, per un altro portale, riccamente decorato, si giunge alle sale del governo e del re, adorne di rappresentazioni plastiche della vita privata di questo. A sinistra del grande cortile quadrato, sono i magazzini, i laboratori degli scultori, le stalle per i cavalli ed i cameli, i forni e le cantine. Il quartiere delle donne è segregato e forma quasi un palazzo a sè.

Le antiche inscrizioni cuneiformi ci dicono che i palazzi assiri erano molto alti, talora a diversi piani: ma questo non si può rilevare con esattezza dalle rovine che rimangono. — Il tempio a piramide fu probabilmente alto non meno di 45 m. ed era tutto rivestito di mattoni inverniciati, coi sette colori dei pianeti: era dunque un *osservatorio* astronomico sacro. — Il *Chilani* è un piccolo palazzo alla maniera ittitica: (gli Ittiti, chiamati dagli Assiri *Cheta*, abitavano la regione ad occidente dell'Assiria): è distinto da un atrio a colonne, che si apre sulla facciata. Sembra che la colonna abbia trovato larga adozione nell'architettura assira soltanto dopo la metà del secolo VIII.

Fig. 81. **Fascia decorativa di mattoni inverniciati, con figure gialle su fondo azzurro, nel quartiere delle donne a Chorsabad.**

Fig. 82. **Genio assiro**. Bassorilievo di alabastro, dell'epoca del re Assurnasirpal (?). — A Roma, nel Museo Barracco.

Fig. 83. **Il re Assurnasirpal** (884-859 a. C.). Bassorilievo di Calach (Nimrud). — A Londra, nel Museo Britannico.

Il carattere distintivo più saliente dell'arte assira è la espressione della forza. Ciò è raggiunto con la massima potenza nell'età di Assurnasirpal, che segna il vero fiore dell'arte mesopotamica. La maggiore perfezione toccata nell'età d'Assurbanipal, si può a pena considerare come un vero progresso.

IL RE SULMANASARED II IN ATTO DI LIBARE.

Mattone istoriato del Palazzo Centrale di Nimrud.

Fig. 81. **Fascia decorativa di mattoni inverniciati, con figure gialle su fondo azzurro, nel quartiere delle donne a Chorsabad.**

Fig. 82. **Genio assiro.** Bassorilievo di alabastro, dell'epoca del re Assurnasirpal (?). — A Roma, nel Museo Barracco.

Fig. 83. **Il re Assurnasirpal** (884-859 a. C.). Bassorilievo di Calach (Nimrud). — A Londra, nel Museo Britannico.

Il carattere distintivo più saliente dell'arte assira è la espressione della forza. Ciò è raggiunto con la massima potenza nell'età di Assurnasirpal, che segna il vero fiore dell'arte mesopotamica. La maggiore perfezione toccata nell'età d'Assurbanipal, si può a pena considerare come un vero progresso.

IL RE SULMANASARED II IN ATTO DI LIBARE.

Maiolica dipinta del Palazzo Centrale di Nimrud

Fig. 84. **L' « obelisco nero » del re Sulmanasared II** (859-824 a. C.), trovato a Nimrud. Fu eretto in memoria della riconquista di Damasco (842) e del tributo di Jaua (Jehu), re d'Israele. — Nel Museo Britannico. E' di alabastro nero, alto m. 1.97.

Fig. 85. **Il re Sanherib** (704-681 a. C.) **all'assedio di Lachisc, città di Giuda**. Bassorilievo di marmo, del palazzo reale di Ninive (Cujungich), ora nel Museo Britannico. — Il re, assiso in trono davanti la sua tenda, riceve l'omaggio dei prigionieri, che gli sono condotti dai soldati.

Fig. 86. **Il dio Nebo**. Statua in calcare, alta m. 1,65, dedicata dal re Adadnirari III (811-782 a. C.). — Trovata a Nimrud; ora nel Museo Britannico.

L'arte mesopotamica offre pochissimi esempi di statue isolate.

Fig. 84. **L' « obelisco nero » del re Sulmanasared II** (859-824 a. C.), trovato a Nimrud. Fu eretto in memoria della riconquista di Damasco (842) e del tributo di Jaua (Jehu), re d'Israele. — Nel Museo Britannico. E' di alabastro nero, alto m. 1,97.

Fig. 85. **Il re Sanherib** (704-681 a. C.) **all'assedio di Lachisc, città di Giuda.** Bassorilievo di marmo, del palazzo reale di Ninive (Cujungich), ora nel Museo Britannico. — Il re, assiso in trono davanti la sua tenda, riceve l'omaggio dei prigionieri, che gli sono condotti dai soldati.

Fig. 86. **Il dio Nebo.** Statua in calcare, alta m. 1,65, dedicata dal re Adadnirari III (811-782 a. C.). — Trovata a Nimrud; ora nel Museo Britannico.

L'arte mesopotamica offre pochissimi esempi di statue isolate.

Fig. 87. **Fuggitivi che si dirigono a nuoto verso una fortezza,** con l'aiuto di otri di pelle ovina. — Bassorilievo di Nimrud, nel Museo Britannico. (Età di Assurnasirpal).

Fig. 90. La cosidetta « **Scena del parco** », bassorilievo nel Museo Britannico.

Fig. 88. **Stele del re Asarhaddon** (680-669 a. C.). Bassorilievo in dolerite trovato a Sendscirli, ora nel R. Museo di Berlino. — Le due figure minori rappresentano il re Tirhacha di Etiopia ed il re Balu di Tiro, prigionieri di Asarhaddon.

Fig. 89. **Testa d'un colosso taurino alato,** trovata a Nimrud. E' del regno di Asarhaddon. — A Londra, nel Museo Britannico.

Fig. 91. Continuazione del bassorilievo della figura 90. — **Il re Assurbanipal** (**Sardanapalo**, 668-626 a. C.) **e la regina, a banchetto nei giardini reali**. Scultura in marmo scoperta a Ninive, ora nel Museo Britannico.

Fig. 93. **Il re Assurbanipal alla caccia del leone.** Bassorilievo dei palazzi reali di Ninive. — A Londra, nel Museo Britannico.

Fig. 92. **Il re Assurnasirpal alla caccia del leone.** Bassorilievo del palazzo reale di Nimrud. — Nel Museo Britannico.

Fig. 94. **Scena di caccia del re Assurbanipal.** Bassorilievo di Ninive, nel Museo Britannico. — Dal confronto fra le figure 93 e 94, e la fig. 92, appare la maggior perfezione raggiunta dall'arte durante il regno di Sardanapalo, tale da richlamare il pensiero ai Greci. Ma si noti altresì la evidente uniformità decorativa di queste nuove sculture.

Fig. 95. **Cani da caccia**. — Bassorilievo di Ninive, nel Museo Britannico.

Fig. 87. **Fuggitivi che si dirigono a nuoto verso una fortezza,** con l'aiuto di otri di pelle ovina. Bassorilievo di Nimrud, nel Museo Britannico, (Età di Assurnasirpal).

Fig. 90. La cosidetta « **Scena del parco** », bassorilievo nel Museo Britannico.

Fig. 88. **Stele del re Asarhaddon** (680-669 a. C.). Bassorilievo in dolerite trovato a Sendschirli, ora nel R. Museo di Berlino. — Le due figure minori rappresentano il re Tirhacha di Etiopia ed il re Balu di Tiro, prigionieri di Asarhaddon.

Fig. 89. **Testa d'un colosso taurino alato,** trovata a Nimrud. Del regno di Asarhaddon. A Londra, nel Museo Britannico.

Fig. 91. Continuazione del bassorilievo della figura 90. — **Il re Assurbanipal (Sardanapalo,** 668-626 a. C.) **e la regina a banchetto nei giardini reali.** Scultura in marmo scoperta a Ninive, ora nel Museo Britannico.

Fig. 93. **Il re Assurbanipal alla caccia del leone.** Bassorilievo dei palazzi reali di Ninive. — A Londra, nel Museo Britannico.

Fig. 92. **Il re Assurnasirpal alla caccia del leone.** Bassorilievo del palazzo reale di Nimrud. — Nel Museo Britannico.

Fig. 94. **Scena di caccia del re Assurbanipal.** Bassorilievo di Ninive, nel Museo Britannico. — Dal confronto fra le figure 93 e 94, e la fig. 92, appare la maggior perfezione raggiunta dall'arte durante il regno di Sardanapalo, tale da richiamare il pensiero ai Greci. Ma si noti altresì la evidente uniformità decorativa di queste nuove sculture.

Fig. 95. **Cani da caccia.** — Bassorilievo di Ninive, nel Museo Britannico.

Fig. 96. **Tomba reale persiana** nella roccia, a Nacch-i-rustem presso Persepoli. — Alta circa 24 m., larga c. 18. La parte inferiore imita la facciata d'un palazzo. In alto vedesi il gran re Dario I (521-485 a. C.) in preghiera dinanzi al dio della luce (Ahuramasda). — Per il motivo del trono cfr. fig. 85.

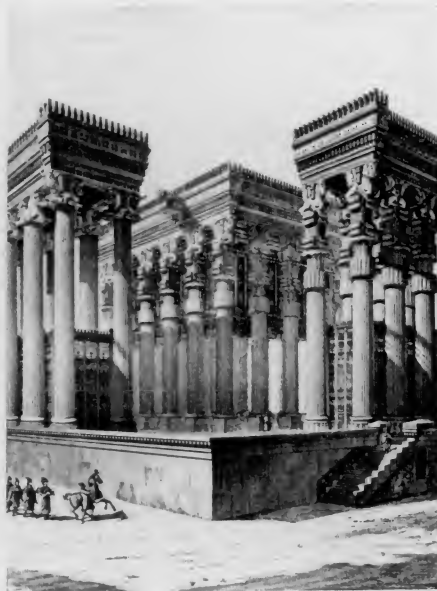
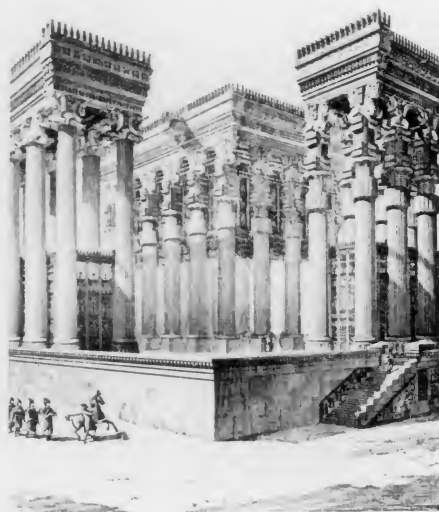



Fig. 97. **Il grande colonnato di Serse** (Chshayarscia, 485-465 a. C.) a Persepoli, secondo la ricostruzione di C. Chipiez. Cfr. fig. 98. — La sala centrale ha 36 colonne disposte in quadrato, alte m. 19,42, distanti m. 9 l'una dall'altra. I tre padiglioni laterali hanno 12 colonne ciascuno, e distano 22 m. dal colonnato centrale.

Palazzo di Dario. Propilei e sala di Serse.

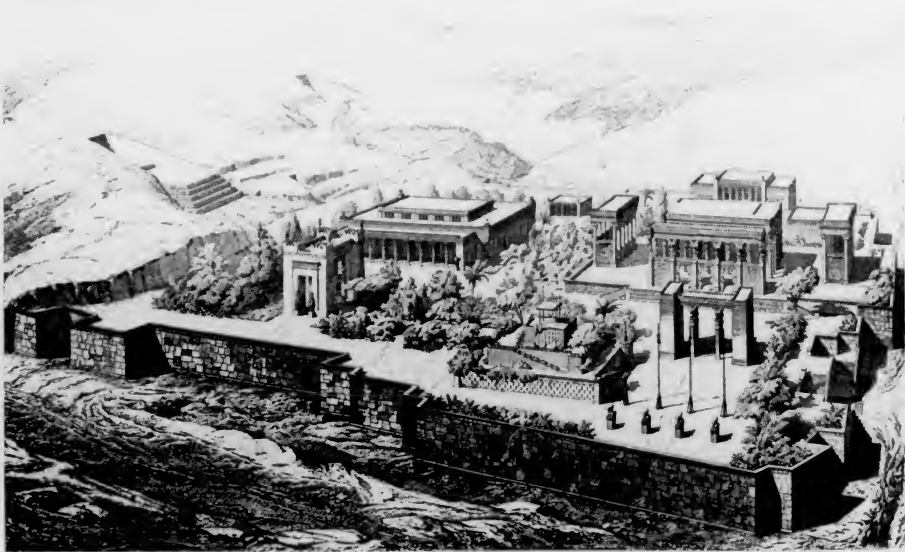



Fig. 98. **Veduta generale dei palazzi reali di Persepoli**, secondo la ricostrazione di C. Chipiez. — Le dimensioni massime del grande terrazzo sono di m. 473 da NO a SE (corrisponde alla profondità della figura), e di m. 286 da NE a SO (corrisponde all'ampiezza della figura).

Fig. 99. **I Propilei di Serse a Persepoli**, secondo la ricostruzione di C. Chipiez. — I colossi alati sono alti m. 5; il passaggio è largo m. 3,82; le colonne misurano circa 17 m. in altezza.

Fig. 100. **Capitello taurino d'una colonna della sala ipostila del re Artaserse II Mnemone** (404-358 a. C.), a Susa: ora a Parigi, nel Museo del Louvre. — Le due figure taurine sono disposte in modo da richiamare alle volute dei capitelli eolici e ionici.

Fig. 101. **Dal fregio degli arcieri**

Fig. 102. **Dal fregio dei leoni**

del palazzo di Artaserse II, cominciato da Dario I, a Susa; ora nel Museo del Louvre. — I due fregi sono eseguiti con mattoni colorati e inverniciati: il fondo è verde azzurro, le figure sono in bianco, nero, bruno e giallo; manca assolutamente il rosso. Le teste degli arcieri sono di restauro, secondo i bassorilievi di Persepoli.

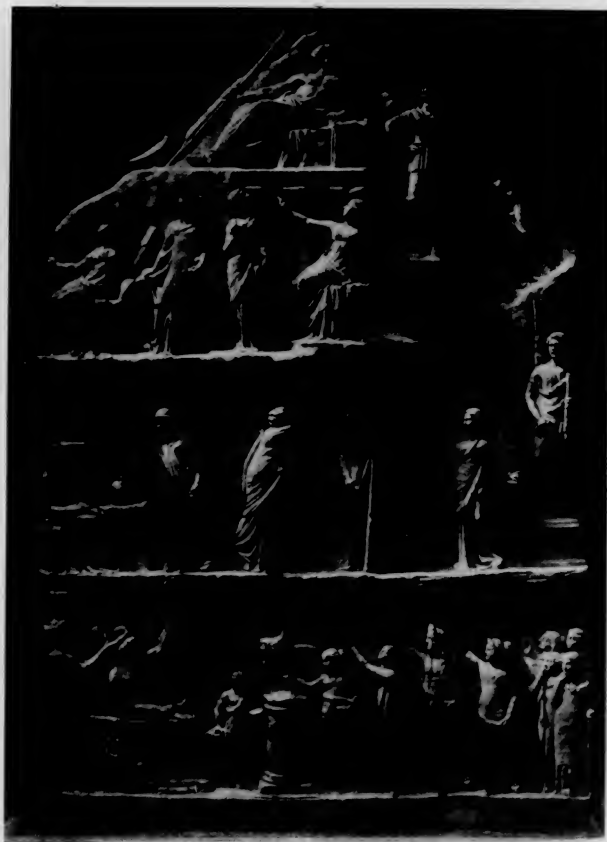



Fig. 103. **L'Apoteosi d'Omero, opera di Archelao d'Apollonio di Priene.** Bassorilievo del I secolo a. C. trovato a Bovillae, ora a Londra, nel Museo Britannico. E' rappresentato il monte *Parnaso*; la scena ha carattere pittoresco. In alto siede *Zeus*, al quale guarda *Mnemosine*, la madre delle Muse: *Calliope* scende messaggera alle sorelle, quasi volando. Sotto Zeus siede *Euterpe* e leva in alto il suo doppio flauto: seguono *Erato* con la citara, *Melpomene* in atteggiamento di attore tragico, e *Clio*. Nel piano sottostante siede *Terpsicore*: seguono *Urania* col globo celeste, e *Polimnia* in atto di pensare nuovi inni, (come nelle statue del Louvre e del Museo di Berlino). Poi si apre la sacra *grotta Corycia*, che ha nel mezzo l'*omfalos* di Delfi; a sinistra di esso sta *Apollo citaredo*, a destra *Talia*. Al di là della grotta c'è la statua del poeta, che dedicò il bassorilievo dopo una vittoria nell'agone poetico, e dietro di lui si vede il tripode ottenuto in premio. (Interpretazione di W. Goethe). Nel piano inferiore siede *Omero*, incoronato dall'*Oicumene*, mentre il *Tempo* alato mostra il manoscritto delle due epopee, l'*Iliade* e l'*Odissea*, che sono rappresentate in due piccole figure inginocchiate ai lati del trono. Il *Mito* e la *Storia* preparano il sacrificio; la *Poesia* tende in alto due faci ardenti, la *Tragedia* e la *Comedia* declamano. Le cinque figure a destra sono la *Natura*, la *Virtù*, la *Memoria*, la *Verità*, la *Sapienza*.

Troia.

La collina di *Troia* (Hissarlik) fu abitata fino dai tempi più antichi. Si distinguono nove strati, corrispondenti a nove stazioni di popoli. ENRICO SCHLIEMANN, ricchissimo tedesco, entusiasta del mondo omerico, fece eseguire dal 1871, a varie riprese, degli scavi ad Hissarlik; morì nel 1890 con la convinzione di avere scoperto nel II strato (circa 2000 anni a. C.) la cittadella di Priamo. Si notino le due porte con doppia chiusura (v. fig. 106 rosso): la rampa lastricata con grandi pietre, davanti la porta occidentale; nell'interno il protyron, e dopo il cortile il megaron con l'atrio. Nell'edificio attiguo il vano, dopo l'atrio, è scompartito in due stanze (il gineceo?).

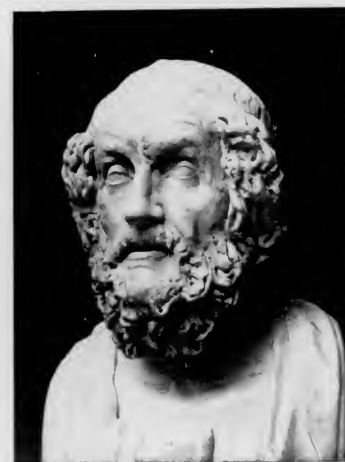



Fig. 104. **Omero**. Busto ideale nel Museo Nazionale di Napoli. — Attribuito all'arte alessandrina; deriva probabilmente da una creazione del IV secolo a. C.

Soltanto nel 1893 e nel 1894 l'arch. *Dörpfeld* scoprì le mura della VI cittadella, alte oggi 5 m., contemporanee alle rocche di Tirinto e di Micene; sono lunghe 300 m. Notevoli una postierla, tre porte, tre torri, il pozzo e numerose abitazioni. Le mura a settentrione e ad oriente (circa 200 m.) furono demolite nell'epoca greca per le mura del Sigeion: l'interno fu in parte distrutto nel costruire il piano per la IX città (romana). La VI città si può identificare con la Troia della tradizione: non si può dire però che ci sia precisa corrispondenza fra l'epopea ed i risultati degli scavi. Ogni poesia, che ha la sua ragione nel passato, contiene anacronismi: e voler cercare negli scavi ogni dato d'Omero, è affaticarsi invano.

Fig. 105. Didrammo dell'isola d'Io, del IV secolo a. C. — Diritto: testa di Omero, adorna della benda, con la leggenda 'Ομήρου; rovescio: corona di alloro, colla leggenda 'Ιητῶν.

Fig. 105. Omero fu venerato come eroe nazionale nell'isola d'Io: gli abitanti ne additavano la tomba sulla loro spiaggia. Avevano perfino il mese *Omereon*.

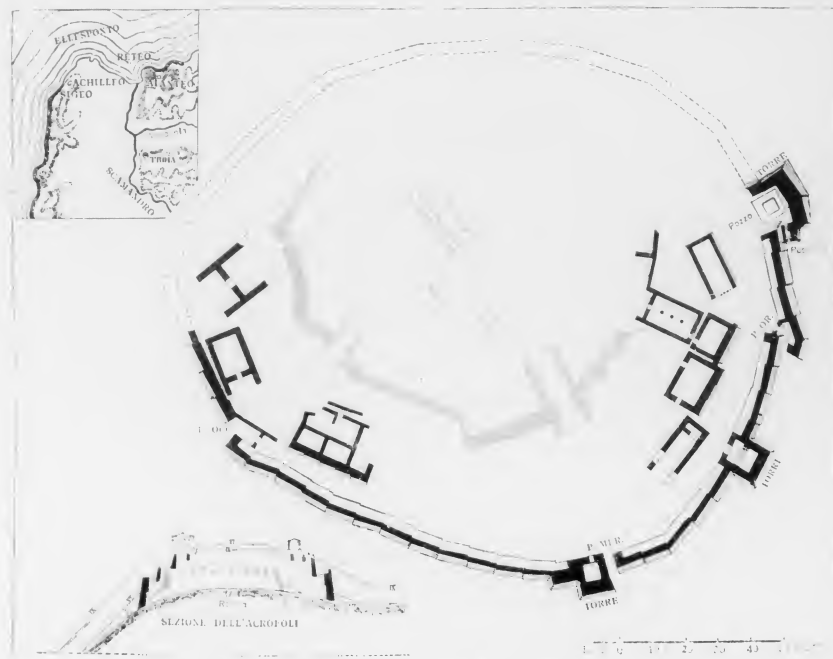



Fig. 106. **Pianta degli scavi di Troia** (II e VI strato). — I primi grandi scavi di E. Schliemann avvennero negli anni 1871-1873.

Fig. 107. **La rocca di Tirinto** sorge su di un'altura isolata, della lunghezza di 300 metri, che si eleva fino a 18 metri sul piano. – La parte settentrionale e minore della cittadella, non ancora esplorata, si può supporre che contenesse le abitazioni del personale di servizio, le scuderie e le stalle dei bovini; nella parte meridionale era la residenza del principe. I sudditi sembra che abitassero il villaggio nel piano sottostante; in tempo di guerra si rifugiavano dentro la rocca con i loro averi. In corrispondenza dei due accessi si nota la doppia serie di mura; ad oriente (ingresso principale), un muro da fortezza esterno ed uno interno; ad occidente, in difesa della grande scalinata, un potente sporto semicircolare davanti al muro interno.

Fig. 108. **Pianta del palazzo di Tirinto**. Lo Schliemann fece i primi saggi di scavo nel 1876. — Le parti principali del palazzo sono distinte con linee più marcate.

Fig. 109. Palazzo di Tirinto. — **Galleria nel muro orientale** (G). Le aperture a destra conducono alle celle K.

Fig. 110. Palazzo di Tirinto. — **La salita ad oriente**, con un tratto del muro di cinta e la torre.

Fig. 111. **Il palazzo di Tirinto**. Disegno costruttivo di R. Restle. — Negli anni 1884 e 1885 *Enrico Schliemann*, con l'assistenza dell'architetto *W. Dörpfeld*, fece liberare dalle macerie la parte superiore della cittadella, e scoprì gli avanzi dell'antico palazzo. L'ingresso principale è dal lato d'oriente. Si sale per una rampa e si raggiunge una torre, dopo la quale è la gran porta scoperta. Entrati, ci troviamo nella via interna, fiancheggiata da fortissime mura; passa per un portone a due battenti e conduce alle mura del palazzo ed al portico (πρόθυρον, προπύλαιον), che mette al cortile esterno. Attraversato questo, si passa per un propileo minore nel cortile interno (αὐλή) circondato di colonnati, nel quale si trova l'altare domestico, con un foro circolare nel mezzo. Dal cortile, attraversando l'atrio (αἴθουσα δώματος) ed il vestibolo (πρόδρομος), che può chiudersi per mezzo di porte, si viene nella sala maggiore del palazzo, destinata agli uomini (μέγαρον): ha la dimensione di circa 115 metri quadrati, essendo lunga m. 11,8, e larga m. 9,8; quattro colonne concorrono a sostenere il soffitto, che non potrebbe essere pensile per l'ampiezza del vano, e fra queste è il focolare. Non può dirsi con sicurezza se e come ci fosse sopra il focolare un'apertura per l'uscita del fumo e l'entrata della luce. Devesi notare che il megaron è rivolto verso mezzodì, orientazione che fu mantenuta per parecchi secoli. Così entrava il sole fino in fondo nell'inverno, ed era evitato l'eccessivo calore dell'estate. Nella sala delle donne l'atrio ed il vestibolo sono una cosa sola, e non ci sono colonne. Altre stanze (θάλαμοι) sono designate come camera da letto e come cella del tesoro; ad occidente del megaron c'è la stanza del bagno. Nel muro di cinta ci sono, ad occidente, la postierla e diverse torri; a mezzodì e ad oriente magazzini e casematte. — Le mura di cinta sono costruite con massi rozzi ed irregolari, nei quali prevale la forma oblunga; d'ordinario sono alti circa 1 m. e lunghi 2 m. o più; gli interstizi sono riempiti con pietre minute. Queste mura raggiungevano in origine l'altezza media di circa 25 m. ed erano larghe circa m. 8, eccetto in quelle parti dove erano ricavate in esse delle gallerie e delle celle; le quali non erano coperte a volta, ma semplicemente con pietre sporgenti dai fianchi.

La scoperta del palazzo di Tirinto portò gran luce sopra taluni luoghi dell'Odissea e dell'Iliade, che prima non si potevano interpretare con sicurezza. Nel primo canto dell'Odissea, Atena viene al palazzo di Odisseo e si ferma ἐπὶ προθύροις Ὀδυσσῆος οὐδοῦ ἐπ' αὐλείου, mentre i Proci siedono προπάροιθε θυράων; la vede Telemaco, va ἰθὺς προθύροιο e la conduce ἔντοσθεν δόμου ὑψηλοῖο, cioè nel megaron; si può citare anche il canto XI dell'Iliade, dove è narrato l'arrivo di Nestore e di Odisseo al palazzo di Achille. — Le parti essenziali dell'antico palazzo greco si trovano già nel II strato di Troia; cfr. fig. 118. Nel palazzo troiano, che risale circa al 2000 a. C., mancano le colonne fra le ante del megaron e fra quelle del propileo; è anche un po' diversa l'orientazione.

Fig. 107. **La rocca di Tirinto** sorge su di un'altura isolata, della lunghezza di 300 metri, che si eleva fino a 18 metri sul piano. — La parte settentrionale e minore della cittadella, non ancora esplorata, si può supporre che contenesse le abitazioni del personale di servizio, le scuderie e le stalle dei bovini; nella parte meridionale era la residenza del principe. I sudditi sembra che abitassero il villaggio nel piano sottostante: in tempo di guerra si rifugiavano dentro la rocca con i loro averi. In corrispondenza dei due accessi si nota la doppia serie di mura: ad oriente (ingresso principale), un muro da fortezza esterno ed uno interno; ad occidente, in difesa della grande scalinata, un potente sporto semicircolare davanti al muro interno.

Fig. 108. **Pianta del palazzo di Tirinto**. Lo Schliemann fece i primi saggi di scavo nel 1876. — Le parti principali del palazzo sono distinte con linee più marcate.

Fig. 109. Palazzo di Tirinto. — **Galleria nel muro orientale** (G). Le aperture a destra conducono alle celle K.

Fig. 110. Palazzo di Tirinto. — **La salita ad oriente** con un tratto del muro di cinta e la torre.

Fig. 111. **Il palazzo di Tirinto**. Disegno costruttivo di R. Restle. — Negli anni 1884 e 1885 *Enrico Schliemann*, con l'assistenza dell'architetto *W. Dörpfeld*, fece liberare dalle macerie la parte superiore della cittadella, e scoprì gli avanzi dell'antico palazzo. L'ingresso principale è dal lato d'oriente. Si sale per una rampa e si raggiunge una torre, dopo la quale è la gran porta scoperta. Entrati, ci troviamo nella via interna, fiancheggiata da fortissime mura; passa per un portone a due battenti e conduce alle mura del palazzo ed al portico (πρόθυρον, προπύλαιον), che mette al cortile esterno. Attraversato questo, si passa per un propileo minore nel cortile interno (αὐλή) circondato di colonnati, nel quale si trova l'altare domestico, con un foro circolare nel mezzo. Dal cortile, attraversando l'atrio (αἴθουσα δώματος) ed il vestibolo (πρόδομος), che può chiudersi per mezzo di porte, si viene nella sala maggiore del palazzo, destinata agli uomini (μέγαρον): ha la dimensione di circa 115 metri quadrati, essendo lunga m. 11,8, e larga m. 9,8; quattro colonne concorrono a sostenere il soffitto, che non potrebbe essere pensile per l'ampiezza del vano, e fra queste è il focolare. Non può dirsi con sicurezza se e come ci fosse sopra il focolare un'apertura per l'uscita del fumo e l'entrata della luce. Devesi notare che il megaron è rivolto verso mezzodì, orientazione che fu mantenuta per parecchi secoli. Così entrava il sole fino in fondo nell'inverno, ed era evitato l'eccessivo calore dell'estate. Nella sala delle donne l'atrio ed il vestibolo sono una cosa sola, e non ci sono colonne. Altre stanze (θάλαμοι) sono designate come camera da letto e come cella del tesoro; ad occidente del megaron c'è la stanza del bagno. Nel muro di cinta ci sono, ad occidente, la postierla e diverse torri; a mezzodì e ad oriente magazzini e casematte. — Le mura di cinta sono costruite con massi rozzi ed irregolari, nei quali prevale la forma oblunga; d'ordinario sono alti circa 1 m. e lunghi 2 m. o più; gli interstizi sono riempiti con pietre minute. Queste mura raggiungevano in origine l'altezza media di circa 25 m. ed erano larghe circa m. 8, eccetto in quelle parti dove erano ricavate in esse delle gallerie e delle celle; le quali non erano coperte a volta, ma semplicemente con pietre sporgenti dai fianchi.

La scoperta del palazzo di Tirinto portò gran luce sopra taluni luoghi dell'Odissea e dell'Iliade, che prima non si potevano interpretare con sicurezza. Nel primo canto dell'Odissea, Atena viene al palazzo di Odisseo e si ferma ἐπὶ προθύροις Ὀδυσῆος οὐδοῦ ἐπ' αὐλείου, mentre i Proci siedono προπάροιθε θυράων; la vede Telemaco, va ἰθὺς προθύροιο e la conduce ἔντοσθεν δόμου ὑψηλοῖο, cioè nel megaron; si può citare anche il canto XI dell'Iliade, dove è narrato l'arrivo di Nestore e di Odisseo al palazzo di Achille. — Le parti essenziali dell'antico palazzo greco si trovano già nel II strato di Troia; cfr. fig. 118. Nel palazzo troiano, che risale circa al 2000 a. C., mancano le colonne fra le ante del megaron e fra quelle del propileo; è anche un po' diversa l'orientazione.

Fig. 114. **Ingresso (Dromos) alla tomba a cupola (tholos)** di Micene, con la porta esterna. — Il tholos è preceduto da una magnifica facciata monumentale, larga m. 6 ed alta c. m. 11, nella quale si apre una porta alta m. 5.4, sormontata da un architrave profondo 9 m., largo m. 5, alto m. 1, pesante oltre diecimila chilogrammi; il peso della muratura, che graverebbe su di esso, è alleggerito da un triangolo, che forse fu decorato da un'opera plastica, come nella porta di Micene, fig. 112. Si notino le *colonne micenee*, rastremate d'alto in basso.

Fig. 115. **Interno del tholos d'Atreo.** La porta conduce alla camera sepolcrale. Le rosette della volta si devono imaginare di metallo. — La tomba di Atreo è per la Grecia quello che la piramide di Cheops per l'Egitto. Un'altra tomba a cupola, egualmente grandiosa, ma assai meno conservata, è quella di Orcomeno, ricordata da Pausania col nome di *Tesoro di Minia.* Tali tombe furono dai Greci chiamate « tesori » perchè erano infatti ricchissime. La loro costruzione è analoga a quella dei *trulli* di Puglia e delle case di Alberobello, nonchè dei *nuraghi* della Sardegna; hanno la forma degli antichi apiari, e sono edificate a strati normali sempre più ristretti, quasi anelli sovraposti, il cui diametro decresce gradualmente, talchè ne risulta in apparenza una volta a cupola.

Fig. 112. **Cittadella di Micene**. La « porta dei leoni » con un tratto delle mura. — La porta è difesa da una fortissima torre a destra; a sinistra da un muro normale a quello della porta stessa. — L'architrave è lungo 5 metri, profondo m. 2.5, alto nel mezzo 1 m.
Micene, secondo la leggenda, fu edificata da Perseo, discendente di Danao di Tirinto; ultimo della dinastia tirintia sarebbe stato Euristeo. Dopo questo regnarono a Micene Atreo e Tieste, ossia i Pelopidi Achei, costruttori della « porta dei leoni » e del tholos.

Fig. 113. **Spaccato e pianta della tomba a cupola di Micene** (il cosidetto *Tesoro d'Atreo*).

Scoperte italiane in Creta. — Scalone d'accesso al megaron del palazzo miceneo di Festo.

Dopo il nuovo assetto di pace dato a Creta dalle potenze europee, dal 1900 in poi furono possibili in quell'isola gli scavi archeologici, già divisati invano da Enrico Schliemann. La *Missione Archeologica Italiana,* diretta dal grande scienziato tridentino *Federico Halbherr,* intraprese gli scavi sulla collina di *Festo* (*Phaistos*), nella pianura di Messara, nella parte meridionale dell'isola: mentre la missione inglese, diretta da Arturo Evans, scavava nel sito dell'antica *Cnosso,* la leggendaria sede di Minosse. Furono scoperti gli avanzi grandiosi di due palazzi reali dell'*età premicenea* o *minoica,* che presentano sorprendente corrispondenza fra di loro. Ma gli scavi di Festo hanno maggiore importanza, perchè nel palazzo minoico di quell'acropoli vennero in luce gli avanzi d'una ricostruzione posteriore, ossia dell'*età micenea.* A questo secondo periodo edilizio appartiene il megaron riprodotto nella presente tavola; è notevole per la grande scalinata che lo precede, e per la sua pianta più larga che profonda (m. 13,75 × 10); il soffitto era sorretto da tre colonne. Il centro del palazzo festio è un grande cortile, fiancheggiato da porticati nei due lati maggiori, orientati da S a N, e da stanze di varie dimensioni. Nel lato minore di mezzodì s'apriva l'ingresso principale; in quello di settentrione era un grandioso portale. Da questo, passando per un corridore fiancheggiato da stanze, si giunge ad una sala di lusso; presso questa si apre un'altra sala grande, ed una scala conduce alla parte più elevata del palazzo, che non è posto in piano ma in pendìo: quivi è una specie di cortile interno, forse circondato in origine da un peristilio. Ad occidente del palazzo si trova una gran piazza lastricata, destinata certamente alle radunanze solenni e festive, preceduta da un propileo, e chiusa in fondo da un'ampia gradinata, che dovette servire come teatro per gli spettatori dei ludi celebrati nella piazza. Dal propileo si parte un marciapiedi elevato, che attraversa la piazza e continua sulla gradinata: è creduto il marciapiedi del signore del palazzo. (Sul davanti della nostra incisione si vede l'estremità del « teatro »). Cfr. l'Appendice. §§ 39-40, e vedi il bell'articolo di P. Ducati nella « Rivista di Storia Antica » di G. Tropea. Anno X (1906), fasc. 3-4. pag. 479.

Fig. 114. **Ingresso (Dromos) alla tomba a cupola (tholos) di Micene**, con la porta esterna. Il tholos è preceduto da una magnifica facciata monumentale, larga m. 6 ed alta circa m. 11, nella quale si apre una porta alta m. 5,4, sormontata da un architrave profondo [illegible] m., largo m. 5, alto [illegible] [illegible] chilogrammi [illegible] della muratura [illegible] graverebbe [illegible] di esso, è [illegible] da un [illegible] che forse fu decorato da un [illegible] [illegible] come nella porta di Micene, fig. 112. Si notino le *colonne micenee* [illegible]

Fig. 112. **Cittadella di Micene**. La « porta dei leoni » con un tratto delle mura. — La porta è difesa da una fortissima torre a destra; a sinistra da un muro normale a quello della porta stessa. — L'architrave è lungo 5 metri, profondo m. 2,5, alto nel mezzo 1 m.
Micene, secondo la leggenda, fu edificata da Perseo, discendente di Danao di Tirinto; ultimo della dinastia tirintia sarebbe stato Euristeo. Dopo questo regnarono a Micene Atreo e Tieste, ossia i Pelopidi Achei, costruttori della « porta dei leoni » e del tholos.

Fig. 115. **Interno del tholos d'Atreo**. La porta conduce alla camera sepolcrale. Le rosette della volta si devono imaginare di metallo. — La tomba di Atreo è per la Grecia quello che la piramide di Cheops per l'Egitto. Un'altra tomba a cupola, egualmente grandiosa, ma assai meno conservata, è quella di Orcomeno, ricordata da Pausania col nome di *Tesoro di Minia*. Tali tombe furono dai Greci chiamate « tesori » perchè erano infatti ricchissime. La loro costruzione è analoga a quella dei *trulli* di Puglia e delle case di Alberobello, nonchè dei *nuraghi* della Sardegna; hanno la forma degli antichi apiari, e sono edificate a strati normali sempre più ristretti, quasi anelli sovraposti, il cui diametro decresce gradualmente, talchè ne risulta in apparenza una volta a cupola.

Fig. 113. **Spaccato e pianta della tomba a cupola di Micene** (il cosidetto *Tesoro d'Atreo*).

Scoperte italiane in Creta — **Scalone d'accesso al megaron del palazzo miceneo di Festo.**

Dopo il nuovo assetto [illegible] dato a Creta [illegible] *Missione Archeologica Italiana*, diretta dal grande [illegible] *Federico Halbherr*, intraprese gli scavi sulla collina di *Festo* [illegible], nella pianura di Messara, nella parte meridionale dell'isola, mentre la missione inglese, diretta da Arturo Evans, scavava nel sito dell'antica *Cnosso*, la leggendaria sede di Minosse. [illegible] *età premicenea* o *minoica* [illegible] *età micenea*. [illegible]

A. **Suppellettile votiva** d'un santuario cretese preellenico, scoperto a Festo. (Terracotta dipinta).

B. **Saggi di scrittura greca arcaica**, scoperti a Gortyna (Creta). Sec VIII-VII a. C.

C. **Scudo votivo dell'Antro Ideo**, scoperto a Creta, in una grotta sacra nel versante settentrionale del monte Ida. — In quest'antro furono trovati importantissimi bronzi, che ci richiamano all'arte fenicio-cipriota, ed attraverso questa all'arte assiro-babilonese. La rappresentanza dello scudo qui riprodotto è di evidente derivazione mesopotamica.

Fig. 116. **Pugnale intarsiato**, da una tomba di Micene.

Fig. 118. **Palazzo di Troia** (II città).

Fig. 119. **Palazzo di Tirinto**.

Fig. 120. **Pianta della casa di Priene** (fig. 117).

Fig. 121. **Casa nell'isola di Delo**.

Fig. 118-121. **Quattro piante di casa, disegnate su scala eguale.**

Fig. 117. **Casa a Priene** (IV secolo a. C.). — Un gran cortile quadrato costituisce il centro della casa. Su di esso si apre il megaron, con atrio sostenuto da due colonne. Il megaron, che dà nel cortile, è già nel II strato di Troia e nel palazzo di Tirinto il vano principale; così rimase per parecchi secoli. A Tirinto c'erano più edifici distinti, l'uno attiguo all'altro: a Priene i diversi vani sono riuniti in un edificio unico. A Tirinto il palazzo aveva un solo piano; a Priene talune parti della casa sono a piano doppio, come si trova nel palazzo d'Odisseo nell'epoca omerica.

Dal tipo che si riscontra nella casa di Priene, deriva nel periodo ellenistico la casa a peristilio: il colonnato gira ad eguale altezza intorno a tutto il cortile, ed i vani minori sono disposti con maggiore simmetria. La casa perde così il carattere pittoresco, che le veniva dalla più libera fusione dei vari edifizi dei tempi più antichi in un solo complesso. (Cfr. le tavole illustrative della casa di Pompei).

Suppellettile votiva

Saggi di scrittura greca arcaica

Scudo votivo dell'Antro Ideo

Fig. 118. **Palazzo di Troia** (II città).

Fig. 119. **Palazzo di Tirinto**.

Fig. 116. **Pugnale intarsiato**, da una tomba di Micene.

Fig. 117. **Casa a Priene** (IV secolo a. C.). Un gran cortile quadrato costituisce il centro della casa. Su di esso si apre il megaron, con atrio sostenuto da due colonne. Il megaron, che dà nel cortile, è già nel II strato di Troia e nel palazzo di Tirinto il vano principale: così rimase per parecchi secoli. A Tirinto c'erano più edifici distinti, l'uno attiguo all'altro; a Priene i diversi vani sono riuniti in un edificio unico. A Tirinto il palazzo aveva un solo piano: a Priene talune parti della casa sono a piano doppio, come si trova nel palazzo d'Odisseo nell'epoca omerica.

Dal tipo che si riscontra nella casa di Priene, deriva nel periodo ellenistico la casa a peristilio: il colonnato gira ad eguale altezza intorno a tutto il cortile, ed i vani minori sono disposti con maggiore simmetria. La casa perde così il carattere pittoresco, che le veniva dalla più libera fusione dei vari edifizi dei tempi più antichi in un solo complesso. (Cfr. le tavole illustrative della casa di Pompei.)

Fig. 120. **Pianta della casa di Priene** (fig. 117).

Fig. 121. **Casa nell'isola di Delo**.

Fig. 118-121. **Quattro piante di casa, disegnate su scala eguale**.

Fig. 122. **Piante di quattro templi, disegnate su modulo eguale.**

Fig. 123. **Pianta del tempio di Pesto, detto Basilica.** — E' un periptero con nove colonne in fronte (enneastilo); in corrispondenza ci sono tre colonne fra le ante della cella. — Prima del tempio a tre navate si ebbe la cella divisa in due da un colonnato mediano, sia per ragioni statiche, sia per dedicarla a due divinità.

Fig. 129. **Moneta d'Agrigento.** — Le due aquile, con una lepre negli artigli, ricordano il culto di Zeus Olimpico, molto in onore nell'antica Akragas. — Il granchio del rovescio fu l'impronta delle più antiche monete acragantine. Sotto il granchio c'è la figura di *Scilla*, in atto di far cenno col braccio. — Fine del V secolo a. C.

Fig. 128. **Il tempio della « Concordia » ad Agrigento.** Fronte principale nello stato odierno. — Attribuito ai primi decenni del V secolo a. C.

Fig. 124. **Pianta del tempio di Apollo Filesio a Didyma**, presso Mileto. — Recinto d'un doppio ordine di colonne: Tempio diptero.

Fig. 125. **Pianta del tempio di Messa, nell'isola di Lesbo.** — Tempio pseudodiptero (manca il colonnato interno).

Fig. 126. **Il tesoro di Megara ad Olimpia.** — Tempio in antis, con metopi e triglifi solamente nella facciata.

Fig. 127. **Il tesoro di Sicione ad Olimpia.** — Tempio in antis, con metopi e triglifi in ogni lato.

Fig. 130. **Il tempio di Posidone a Posidonia** (Paestum), nel suo stato odierno. — Tempio periptero; edificato con pietra calcare, in origine intonacata di stucco, nel VI secolo a. C. Le colonne esterne (6×14) hanno 24 solchi ciascuna. Nel prato crescono piante d'asfodelo.

Fig. 131. **Moneta d' argento di Posidonia.** VI sec. a. C. — Posidone col tridente; il rovescio è incuso. Notisi il tridente fatto passare dietro la testa del dio, per non attraversargli il viso.

Fig. 122. **Piante di quattro templi, disegnate su modulo eguale.**

Fig. 123. **Pianta del tempio di Pesto, detto Basilica.** — E' un periptero con nove colonne in fronte (enneastilo): in corrispondenza ci sono tre colonne fra le ante della cella. — Prima del tempio a tre navate si ebbe la cella divisa in due da un colonnato mediano, sia per ragioni statiche, sia per dedicarla a due divinità.

Fig. 128. **Il tempio della «Concordia» ad Agrigento.** Fronte principale nello stato odierno. — Attribuito ai primi decenni del V secolo a. C.

Fig. 129. **Moneta d'Agrigento.** — Le due aquile, con una lepre negli artigli, ricordano il culto di Zeus Olimpico, molto in onore nell'antica Akragas. — Il granchio del rovescio fu l'impronta delle più antiche monete acragantine. Sotto il granchio c'è la figura di *Scilla*, in atto di far cenno col braccio. — Fine del V secolo a. C.

Fig. 124. **Pianta del tempio di Apollo Filesio a Didyma** presso Mileto. — Recinto d'un doppio ordine di colonne: Tempio diptero.

Fig. 125. **Pianta del tempio di Messa, nell'isola di Lesbo.** — Tempio pseudodiptero (manca il colonnato interno).

Fig. 126. **Il tesoro di Megara ad Olimpia.** — Tempio in antis, con metopi e triglifi solamente nella facciata.

Fig. 127. **Il tesoro di Sicione ad Olimpia.** — Tempio in antis, con metopi e triglifi in ogni lato.

Fig. 130. **Il tempio di Posidone a Posidonia** (Paestum) nel suo stato odierno. — Tempio periptero: edificato con pietra calcare, in origine intonacata di stucco, nel VI secolo a. C. Le colonne esterne (6×14) hanno 24 solchi ciascuna. Nel prato crescono piante d'asfodelo.

Fig. 131. **Moneta d'argento di Posidonia.** VI sec. a. C. — Posidone col tridente; il rovescio è incuso. Notisi il tridente fatto passare dietro la testa del dio, per non attraversargli il viso.

Fig. 132. **Veduta generale d'Olimpia**. Disegno di R. Restle. — Olimpia è posta nella fertile regione dell'Elide, a 43 m. sul mare, sulla destra dell'Alfeios, il maggior fiume del Peloponneso. Ha ad occidente il ruscello Cladeos: a settentrione il Colle di Cronos, alto circa 80 m. sul piano. Non fu mai nè una città nè un villaggio, ma solo un sacro recinto (ἄλτις) destinato alle grandi feste nazionali.

Fig. 133. **Pianta dell'Altis d'Olimpia**. — I giuochi olimpici cessarono alla fine del IV secolo d. C. I monumenti furono distrutti dai terremoti, dopo essere stati depredati dai barbari, e coperti dalle alluvioni. Le rovine furono rimesse in luce dal Governo Germanico negli anni 1875-1881; gli scavi furono diretti da Ernesto Curtius e dall'arch. Adler.

Età dei monumenti: Secolo VII, l'Ereo; s. VI, alcuni Tesori (piccole case in forma di templi, per riporvi i doni che non si potevano lasciare esposti), l'ala settentrionale del Buleuterio (sede del consiglio delle autorità d'Elide, preposte ai giuochi), il Megaron (sala dei θεοκόλοι ?); s. V, il tempio di Zeus, l'ala meridionale del Buleuterio, l'antica Galleria dell'Eco, il Pritaneo (ospizio della Comunità, nel quale erano ospitati i vincitori), i Tesori; s. IV, il Metroo (tempio della Μήτηρ μεγάλη), il Filippeo (la terza rotonda greca conosciuta, in onore della dinastia macedone), il Teocoleo (abitazione dei sacerdoti olimpici, chiamati Teocoli), il Leonideo (fondato da Leonida di Nasso e dedicato a Zeus; forse servì di quartiere per gli ospiti illustri degli Elei), la nuova Galleria dell'Eco, l'edificio di S E; s. III, la Galleria Meridionale, la Palestra; s. II, il Ginnasio; (nella Palestra e nel Ginnasio dovevano esercitarsi un mese prima dei giochi quelli che volevano prendervi parte); s. I d. C., le mura romane e la Porta Trionfale; s. II d. C., l'Esedra di Erode (grandiosa fontana monumentale).

Fig. 134. Veduta del lato frontale d'oriente.

Fig. 135. Sezione traversale, con veduta del pronao.

Fig. 134-135. **Il tempio di Zeus nell'Altis d'Olimpia**. — Lato orientale e pronao.

Fig. 136. Porzione del prospetto laterale.

Fig. 137. Sezione traversale della cella.

Fig. 136-137. **Il tempio di Zeus nell'Altis d'Olimpia**. — Prospetto laterale e spaccato traversale.

(Nelle figure 134 e 136 sono ommessi gli acroteri).

Fig. 134. Veduta del lato frontale d'oriente.

Fig. 135. Sezione traversale, con veduta del pronao.

Fig. 134-135. **Il tempio di Zeus nell'Altis d'Olimpia** — Lato orientale e pronao.

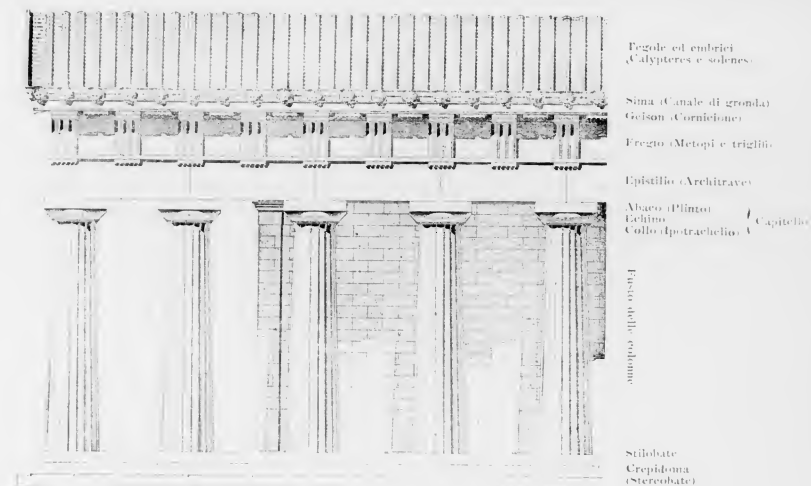



Fig. 136. Porzione del prospetto laterale.

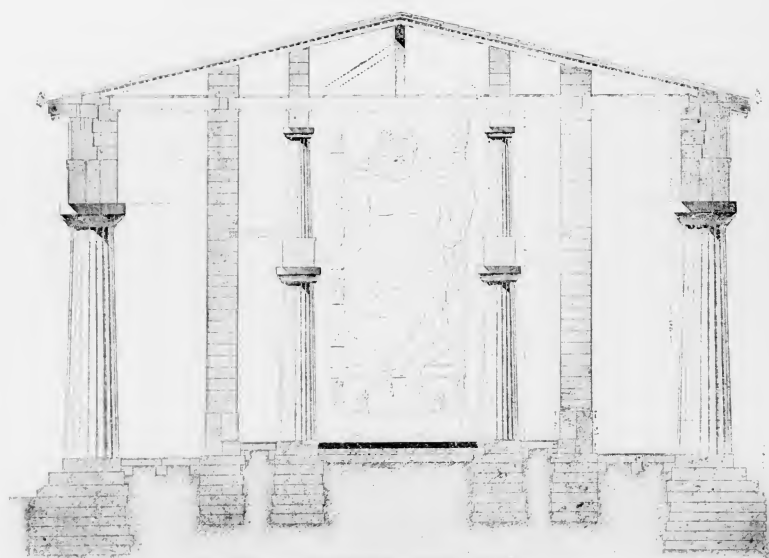



Fig. 137. Sezione traversale della cella.

Fig. 136-137. **Il tempio di Zeus nell'Altis d'Olimpia**. — Prospetto laterale e spaccato traversale.

(Nelle figure 134 e 136 sono ommessi gli acroteri).

Fig. 138. **Interno del tempio di Zeus ad Olimpia**, con la statua del dio, opera crisoelefantina di Fidia. — Secondo la ricostruzione di J. Bühlmann.

Fig. 139. **La decima metope del tempio di Zeus ad Olimpia**. — Eracle, assistito da una delle figlie d'Atlante, un'Esperide, sostiene il cielo; il guanciale, che gli posa sul capo e sul collo, mitiga la pressione. Atlante gli porge i pomi. — Nel Museo d'Olimpia.

Fig. 140. **Schema della decorazione plastica del tempio di Zeus**. — Le metopi esterne erano senza sculture. Nelle 12 metopi sopra le colonne e le ante dei lati orientale (pronao) ed occidentale (opistodomo) della cella, erano rappresentate le 12 fatiche d'Eracle: 1. Il leone di Nemea; — 2. L'idra di Lerna; — 3. Gli uccelli di Stinfalo; — 4. Il toro di Creta; — 5. La cervia di Keryneia; — 6. Ippolita, regina delle Amazoni; — 7. Il cignale dell'Erimanto; — 8. I cavalli selvaggi di Diomede, re di Tracia; — 9. Gerione; — 10. I pomi delle Esperidi; — 11. Il cane Cerbero; — 12. Le stalle d'Augela.

Fig. 141. Enomao, re di Pisa nell'Elide, e Pelope si preparano alla gara di corsa sui cocchi.

Fig. 142. Lotta fra Centauri e Lapiti alle nozze di Piritoo e Deidamia.
Fig. 141 e 142. **Decorazione plastica dei frontoni del tempio di Zeus ad Olimpia**, secondo la disposizione di G. Treu.

Fig. 143 e 144. **Monete d'Elide**, del V secolo a. C.
Fig. 143. L'aquila di Zeus, con foglia d'edera; rovescio: il fulmine di Zeus contornato d'una ghirlanda di cótino.
Fig. 144. Testa d'Era con diadema adorno di palmette; rovescio come nella fig. 143.
FA[λείων = Ἠλείων.

Fig. 145. **Decadrammo di Siracusa**.
Testa di Cora con corona di foglie cereali; quadriga vittoriosa e, sotto, gli ἆθλα (armi ottenute in premio). (Principio del IV secolo a. C.). — Secondo un'altra interpretazione, la magnifica testa sarebbe della nimfa Aretusa.

Fig. 146 e 147. **Monete d'Elide**.
Fig. 146. Del V sec. a. C. — L'aquila di Zeus con un serpente negli artigli; Nike (Vittoria) con ramoscello di palma.
Fig. 147. Del IV sec. a. C. — Teste d'Era e di Zeus.

Fig. 138. **Interno del tempio di Zeus ad Olimpia**, con la statua del dio, opera crisoelefantina di Fidia. — Secondo la ricostruzione di J. Bühlmann.

Fig. 139. **La decima metope del tempio di Zeus ad Olimpia**. — Eracle, assistito da una delle figlie d'Atlante, un'Esperide, sostiene il cielo: il guanciale, che gli posa sul capo e sul collo, mitiga la pressione. Atlante gli porge i pomi. — Nel Museo d'Olimpia.

Fig. 140. **Schema della decorazione plastica del tempio di Zeus**. — Le metopi esterne erano senza sculture. Nelle 12 metope sopra le colonne e le ante dei lati orientale (pronao) ed occidentale (opistodomo) della cella, erano rappresentate le 12 fatiche d'Eracle: 1. Il leone di Nemea; — 2. L'idra di Lerna; — 3. Gli uccelli di Stinfalo; — 4. Il toro di Creta; — 5. La cervia di Kerynia; — 6. Ippolita, regina delle Amazzoni; — 7. Il cignale dell'Erimanto; — 8. I cavalli selvaggi di Diomede, re di Tracia; — 9. Gerione; — 10. I pomi delle Esperidi; — 11. Il cane Cerbero; — 12. Le stalle d'Augeia.

Fig. 141. Enomao, re di Pisa nell'Elide, e Pelope si preparano alla gara di corsa sui cocchi.

Fig. 142. Lotta tra Centauri e Lapiti alle nozze di Piritoo e Deidamia.

Fig. 141 e 142. **Decorazione plastica dei frontoni del tempio di Zeus ad Olimpia**, secondo la disposizione di G. Treu.

Fig. 143 e 144. **Monete d'Elide**, del V secolo a. C.

Fig. 143. L'aquila di Zeus, con foglia d'edera; rovescio: il fulmine di Zeus contornato d'una ghirlanda di cótino.

Fig. 144. Testa d'Era con diadema adorno di palmette; rovescio come nella fig. 143.

FA[λείων = Ἠλείων.

Fig. 145. **Decadrammo di Siracusa**

Testa di Cora con corona di foglie cereali; quadriga vittoriosa e, sotto, gli ἆθλα (armi ottenute in premio). (Principio del IV secolo a. C.). — Secondo un'altra interpretazione, la magnifica testa sarebbe della ninfa Aretusa.

Fig. 146 e 147. **Monete d'Elide**.

Fig. 146. Del V sec. a. C. — L'aquila di Zeus con un serpente negli artigli; Nike (Vittoria) con ramoscello di palma.

Fig. 147. Del IV sec. a. C. — Teste d'Era e di Zeus.

Fig. 148. **Statua d'Era, detta Giunone Barberini**. A Roma, nel Museo Vaticano. — Attribuita ad Alcamene, scolaro di Fidia. Cfr. più avanti l'Atena di Velletri.

Fig. 149. **Statua di Zeus**. A Dresda, nell'Albertinum. — Copia di una statua del tempo di Fidia, in Olimpia. Dell'originale è conservato soltanto il torso.

Fig. 150. **Moneta d'Elide** (Ἠλείων), collo Zeus di Fidia. — Dell'età di Adriano.

Fig. 153. **Moneta di Siracusa** (d'elettro), dell'età di Timoleone (c. 340 a. C.). — Testa di Zeus Eleuterio; il Pegaso di Corinto, patria di Timoleone.

Fig. 155. **Moneta messenica**, con la statua dello Zeus d'Ithome, opera di Agelada (principio del V secolo a. C.).

Fig. 151. Fig. 152.

Due monete d'Elide

con la testa dello Zeus di Fidia. — Si crede che la testa della fig. 151 renda con sufficiente fedeltà i tratti principali dal capolavoro fidiaco.

Fig. 154. **Zeus con la folgore e l'aquila**. — Piccolo bronzo trovato ad Olimpia. Cfr. fig. 155.

Fig. 156. Fig. 157.

Due monete d'Argo.

Testa d'Era, del tipo policleteo. — Statere d'argento del IV sec. a. C.

Era in trono (statua di Policleto), ed Ebe (statua di Naucide). Età d'Antonino.

Fig. 158. **Zeus arcaico**. Bronzo d'Olimpia.

La fig. 158 offre un insigne esempio di acconciatura greca arcaica, resa con scrupolosa accuratezza. La fronte bassa è coronata da due ordini di riccioli, ed il resto dei capelli cade all'indietro; sono fermati da un diadema circolare sul capo e raccolti da una benda sopra la nuca. Quindi scendono in parte sulle spalle, ma la maggior quantità pende sul collo, legata da un nastro, che forma una specie di nodo, detto dai Greci *krobylos*. Caratteristica è anche la barba, tagliata a punta, come appare nelle più antiche pitture.

Fig. 159. **Testa dello Zeus di Dresda**.

Fig. 160. **Il Giove d'Otricoli**. Nel Vaticano. — (Si scosta dall'ideale dello Zeus di Fidia; è attribuito alla seconda metà del IV secolo a. C.).

Fig. 161. **Testa di Zeus** sopra uno statere argenteo di Filippo II di Macedonia, il cui cavallo vinse ad Olimpia nel 356 a. C.

Fig. 162. **Testa di Zeus** con corona di rovere. Nell'Eremitaggio Imperiale di Pietroburgo. — (Tipo degenerato dell'età ellenistica).

Fig. 148. **Statua d'Era, detta Giunone Barberini.** A Roma, nel Museo Vaticano. — Attribuita ad Alcamene, scolaro di Fidia. Cfr. più avanti l'Atena di Velletri.

Fig. 149. **Statua di Zeus.** A Dresda, nell'Albertinum. — Copia di una statua del tempio di Fidia, in Olimpia. Dell'originale è conservato soltanto il torso.

Fig. 150. **Moneta d'Elide** ('Ηλείων), collo Zeus di Fidia. — Dell'età di Adriano.

Fig. 153. **Moneta di Siracusa** (Pe-[illegible] dell'età di Timoleone (c. 340 a. C.). — Testa di Zeus Eleuterio, il Pegaso di Corinto, patria di Timoleone.

Fig. 155. **Moneta messenica**, con la statua dello Zeus d'Itome, opera di Agelada (principio del V secolo a. C.).

Fig. 151. Fig. 152.

Due monete d'Elide

con la testa dello Zeus di Fidia. — Si crede che la testa della fig. 151 renda con sufficiente fedeltà i tratti principali dal capolavoro fidiaco.

Fig. 154. **Zeus con la folgore e l'aquila.** — Piccolo bronzo trovato ad Olimpia. Cfr. fig. 155.

Fig. 156. Fig. 157.

Due monete d'Argo.

Testa d'Era del tipo policleteo. — Statere d'argento del IV sec. a. C.

Era in trono (statua di Policleto), ed Ebe (statua di Naucide). Età d'Antonino.

Fig. 158. **Zeus arcaico.** Bronzo d'Olimpia.

La fig. 158 offre un insigne esempio di acconciatura greca arcaica, resa con scrupolosa accuratezza. La fronte bassa è coronata da due ordini di riccioli, ed il resto dei capelli cade all'indietro; sono fermati da un diadema circolare sul capo e raccolti da una benda sopra la nuca. Quindi scendono in parte sulle spalle, ma la maggior quantità pende sul collo, legata da un nastro, che forma una specie di nodo, detto dai Greci *krobylos*. Caratteristica è anche la barba, tagliata a punta, come appare nelle più antiche pitture.

Fig. 159. **Testa dello Zeus di Dresda.**

Fig. 160. **Il Giove d'Otricoli.** Nel Vaticano. — (Si scosta dall'ideale dello Zeus di Fidia; è attribuito alla seconda metà del IV secolo a. C.).

Fig. 161. **Testa di Zeus** sopra uno statere argenteo di Filippo II di Macedonia, il cui cavallo vinse a l'Olimpia nel 350 a. C.

Fig. 162. **Testa di Zeus** con corona di rovere. Nell'Eremitaggio Imperiale di Pietroburgo. — (Tipo degenerato dell'età ellenistica).

Fig. 163. **Statua virile arcaica** scoperta a Delfi negli scavi eseguiti dal Governo Francese: porta la firma dello scultore *Polymede d'Argo*, ed è attribuita al sec. VII a. C. Forse è una delle statue di Cleobi e Bitone, dedicate dagli Argivi a Delfi (Herod. I, 31); ma con maggiore probabilità si può considerare come un'imagine d'Apollo. (Cfr. più avanti l'« Apollo di Tenea »).

Fig. 164. **Pugilatore vittorioso.** Statua di bronzo nel Museo delle Terme a Roma. — Attribuita alla seconda metà del III secolo a. C. E' la più notevole rappresentanza d'atleta, di scuola verista, che ci sia pervenuta dall'antichità.

Fig. 165. **Auriga**. Bronzo trovato a Delfi nel 1896. — Faceva parte di un cocchio dedicato da Polyzalos, fratello di Gelone e di Gerone, in memoria di una vittoria nelle corse (anni 480-470). La statua, alta m. 1,80, vale per i Francesi quello che per i Tedeschi l'Ermes di Prassitele, scoperto nell'Ereo d'Olimpia. Il braccio sinistro è da imaginare nello stesso atteggiamento del destro. La benda del capo è intarsiata d'argento.

Fig. 166. **Veduta di Delfi, presa dal monte Kirfis** (da S a N). — Nello sfondo le lunghe pareti rocciose Fedriadi. Sotto le case del villaggio di Castri, ora demolito e riedificato altrove, era il sacro recinto di Apollo. L'antica città di Delfi (Δελφοί, negli antichissimi tempi Πυθώ), a 570 m. sul mare, era assai più grande, e si estendeva sotto le rupi Fedriadi per tutta la lunghezza di queste. Per la forra tra le due rupi esce un ruscello, che si unisce alle acque della fonte Castalia e scende al basso letto del Pleistos (Xeropotami). — Lo splendore di Delfi decadde col decadere dell'Impero Romano. Nel 394, regnante Teodosio, fu vietato il culto delfico, insieme a quello olimpico ed a quello di Vesta in Roma. I terremoti, frequenti nella regione del sacro recinto, ne completarono la rovina. I primi scavi furono fatti da Carlo Ottofredo Müller e da Ernesto Curtius nel 1840; seguirono quelli dei Francesi nel 1860 (Foucart) e nel 1880 (Haussoullier), e finalmente i grandiosi e definitivi degli anni 1892-1901, diretti da Th. Homolle, a spese del Governo Francese. L'esplorazione scientifica del sacro recinto ha rimesso in luce le fondamenta di buona parte dei monumenti che vide e descrisse il periegeta Pausania nel secolo II dell'era volgare (176-77).

Fig. 163. **Statua virile arcaica** scoperta a Delfi negli scavi eseguiti dal Governo Francese; porta la firma dello scultore *Polymede d'Argo*, ed è attribuita al sec. VII a. C. Forse è una delle statue di Cleobi e Bitone dedicate dagli Argivi a Delfi (Herod. I, 31); ma con maggiore probabilità si può considerare come un'imagine d'Apollo. (Cfr. più avanti l'« Apollo di Tenea »).

Fig. 164. **Pugilatore vittorioso.** Statua di bronzo nel Museo delle Terme a Roma. Attribuita alla seconda metà del III secolo a. C. È la più notevole rappresentanza d'atleta, di scuola verista, che ci sia pervenuta dall'antichità.

Fig. 165. **Auriga**. Bronzo trovato a Delfi nel 1896. — Faceva parte di un cocchio dedicato da Polyzalos, fratello di Gelone e di Gerone, in memoria di una vittoria nelle corse (anni 480-470). La statua, alta m. 1.80, vale per i Francesi quello che per i Tedeschi l'Ermes di Prassitele, scoperto nell'Ereo d'Olimpia. Il braccio sinistro è da imaginare nello stesso atteggiamento del destro. La benda del capo è intarsiata d'argento.

Fig. 166. **Veduta di Delfi, presa dal monte Kirfis** (da S a N). — Nello sfondo le lunghe pareti rocciose Fedriadi. Sotto le case del villaggio di Castri, ora demolito e riedificato altrove, era il sacro recinto di Apollo. L'antica città di Delfi (Δελφοί, negli antichissimi tempi Πυθώ), a 570 m. sul mare, era assai più grande, e si estendeva sotto le rupi Fedriadi per tutta la lunghezza di queste. Per la forra tra le due rupi esce un ruscello, che si unisce alle acque della fonte Castalia e scende al basso letto del Pleistos (Xeropotami). — Lo splendore di Delfi decadde col decadere dell'Impero Romano. Nel 394, regnante Teodosio, fu vietato il culto delfico, insieme a quello olimpico ed a quello di Vesta in Roma. I terremoti, frequenti nella regione del sacro recinto, ne completarono la rovina. I primi scavi furono fatti da Carlo Ottofredo Müller e da Ernesto Curtius nel 1840; seguirono quelli dei Francesi nel 1860 (Foucart) e nel 1880 (Haussoullier), e finalmente i grandiosi e definitivi degli anni 1892-1901, diretti da Th. Homolle, a spese del Governo Francese. L'esplorazione scientifica del sacro recinto ha rimesso in luce le fondamenta di buona parte dei monumenti che vide e descrisse il periegeta Pausania nel secolo II dell'era volgare (170-77).

Fig. 167. **Il sacro recinto di Delfi**. Disegno costruttivo di C. Schuster. [Il punto d'osservazione è spostato a sinistra]. — È compreso in un quadrilatero irregolare di circa 190 m. per 135, e situato in tale pendìo, che il muro settentrionale del peribolo è a 50 m. sopra il muro meridionale. Lo stilobate del Tempio d'Apollo è a 573 m. sul mare. — La parte delle rupi Fedriadi, ai cui piedi era il recinto, ebbe in antico il nome di Hyampeia. — In questo disegno non sono compresi lo Stadio e l'Ippodromo; il primo era situato a NO del recinto, il secondo nel piano di Crisa.

Il *Tempio di Apollo* si eleva nel mezzo, su doppio terrazzo. Il suo tetto si deve ammettere che avesse almeno un'apertura per il fumo. Nell'atrio erano incise le sentenze dei Sette Sapienti, e fra esse lo γνῶθι σαυτόν. — Nel *Teatro* aveva luogo l'agone musicale. — La *Lesche degli Cnidi* era celebrata per le pitture murali di Polignoto (Iliupersis e Nekya); edificata circa la metà del V secolo a. C. — La fonte *Cassotide* era derivata da una sorgente fuori del recinto. — A s. del tempio fu trovata in una cella una statua d'Antinoo. — La *Caccia d'Alessandro* fu dedicata da Cratero, figlio del generale omonimo; era un grande gruppo bronzeo, opera di Lisippo e di Leocare. — Per l'*Auriga*, cf. fig. 165. — Il monumento dei *Tessali* fu eretto da Daochos (seconda metà del IV secolo), in gloria de' suoi antenati, fra i quali Agias, il primo tessalo che vinse ad Olimpia. — I *Tripodi di Gelone* e de' suoi fratelli furono consacrati per la vittoria d'Imera (480) sopra i Cartaginesi. Presso i tripodi era un'alta colonna a fusto acantino, portante un voto, sostenuto da un gruppo di tre graziose danzatrici (IV secolo). — La statua colossale di *Apollo Sitalca* ricorda, per parte degli Anfizioni, la sconfitta dei Focesi nel 346; il colosso era alto 16 m. — Le *Stelle d'oro degli Egineti*, in cima ad un'antenna di bronzo, ricordano la battaglia di Salamina. — Il monumento di *Perseo*, non finito al tempo della sua caduta (168 a. C.), fu dedicato alla gloria del vincitore Emilio Paolo.

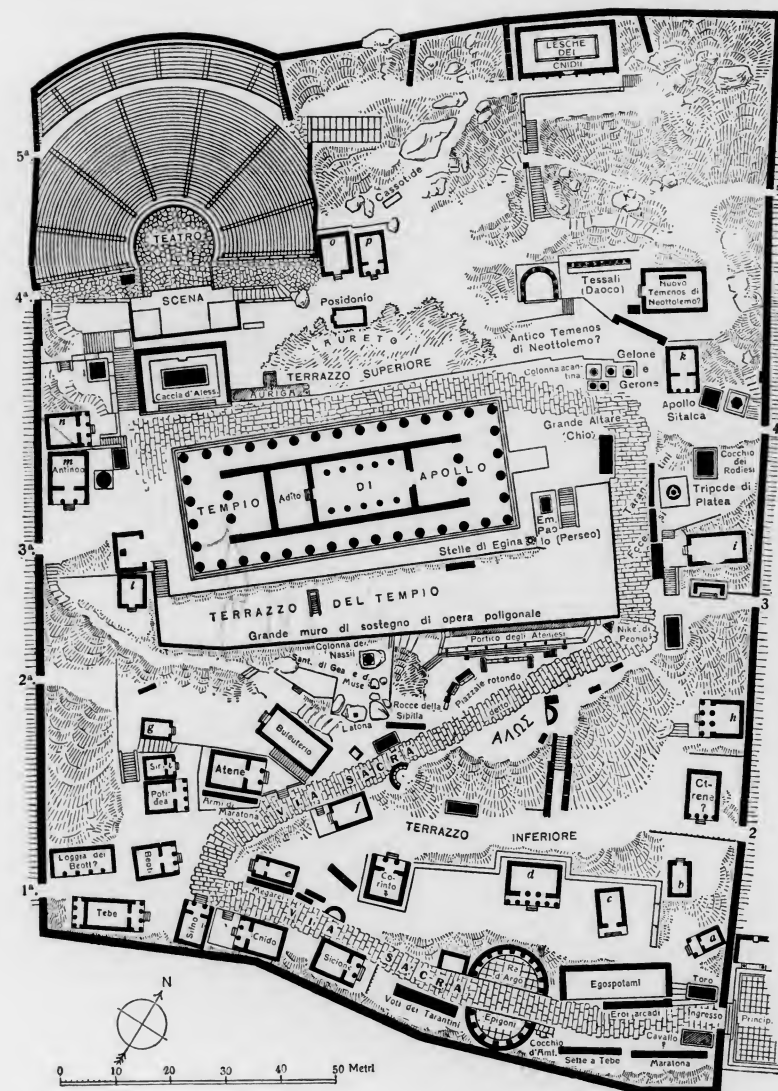



Fig. 168. **Pianta dei sacro recinto di Delfi**, disegnata da H. Pomtow. — L'ingresso principale è a S E, preceduto da un ampio piazzale lastricato. La *Via Sacra* sale tortuosa al tempio. Circa la metà della stessa è il piazzale rotondo, nominato *Hàlos*, nel quale si celebrava ogni otto anni la festa (*Septerion*) in ricordo dell'uccisione del drago *Pyton*, per opera d'Apollo. — A destra dell'ingresso era il *Toro di bronzo* di Teopropo, dedicato dai Corciresi per una pesca straordinaria, circa il 500 a. C.; di esso c'era una ripetizione ad Olimpia. — Il *monumento degli Arcadi* è dell'età d'Epaminonda. Qui presso era il *Cavallo di Troia* di Antifane d'Argo, fuso in bronzo nel 414, allorquando furono sconfitti gli Spartani nella Thyreatide. — I *Sette a Tebe*, col cocchio d'Amfiarao, furono dedicati dagli Argivi per la vittoria di Oinoe (456). — L'Esedra con gli *Eroi d'Argo* fu dedicata per la parte presa dagli Argivi alla fondazione di Messene (370). — Dei *Tesori* il più antico era quello di Corinto (Herod., I, 14); quello amfiprostilo dei Tebani fu eretto per la vittoria di Leuttra (371). — La *colonna ionica dei Nassii*, alta circa 10 m., portava una sfinge arcaica colossale. — Il *Portico degli Ateniesi* ricorda la vittoria di Salamina (480). — La *Nike di Peonio* era forse non una copia, ma l'originale di quella d'Olimpia. — Il *Tripode di Platea* fu un voto dei Greci dopo la detta battaglia (479 a. C.); era di oro, collocato sopra un'alta colonna formata da tre serpenti attortigliati. — I principali monumenti storici della parte inferiore sono: quello degli Ateniesi per la vittoria di *Maratona* (490), che aveva le statue d'Atena, d'Apollo, di Milziade e degli Eroi attici; e quello degli Spartani per la vittoria di *Egospotami* (405), con la statua del vincitore Lisandro, incoronato da Giove, Apollo, Artemide e dai Dioscuri.

Fig. 169. **Pianta del Tesoro degli Cnidi**. — Ad esso si accedeva per una gradinata dalla via sacra. Magnifico esempio di *stile ionico*, fu edificato prima del 500. In luogo delle colonne c'erano due « cariatidi », come più tardi nella loggetta delle Core dell'Eretteo (cfr. pag. 62 e 63). Nel frontone era rappresentata la lotta fra Apollo ed Eracle per il tripode; il fregio è ben conservato; per acroteri c'erano Vittorie volanti.

Fig. 170. **Pianta del Tesoro degli Ateniesi**. - Anche a questo si accedeva per una scala; fu eretto circa il 500, in *stile dorico*. Aveva 30 metopi; come acroterio un'amazzone a cavallo. Più tardi furono inscritti sulle pareti, fra altro, inni ad Apollo, con le relative note musicali. Sopra uno zoccolo, davanti ad una delle pareti laterali, erano esposte le armi conquistate a Maratona (490).

Fig. 171. **Il Tesoro degli Cnidi a Delfi**. — Disegno di C. Kohler.

Fig. 172. **Il Tesoro degli Ateniesi a Delfi**. Disegno di C. Kohler. — Dei numerosi tesori di Delfi, quello di Cnido e quello di Atene sono i meglio conservati, e però facilmente ricostruibili.

Fig. 173. **Angolo del Tesoro degli Ateniesi.**

Fig. 169. **Pianta del Tesoro degli Cnidi**. — Ad esso si accedeva per una gradinata dalla via sacra. Magnifico esempio di *stile ionico*, fu edificato prima del 500. In luogo delle colonne c'erano due Cariatidi, come più tardi nella loggetta delle Core dell'Eretteo (cfr. pag. 62 e 63). Nel frontone era rappresentata la lotta tra Apollo ed Eracle per il tripode; il fregio è ben conservato; per acroteri c'erano Vittorie volanti.

Fig. 171. **Il Tesoro degli Cnidi a Delfi**. — Disegno di C. Kohler.

Fig. 170. **Pianta del Tesoro degli Ateniesi**. — Anche a questo si accedeva per una scala: fu eretto circa il 500 in *stile dorico*. Aveva 30 metopi; come acroterio un'amazzone a cavallo. Più tardi furono inscritti sulle pareti, tra altro, inni ad Apollo, con le relative note musicali. Sopra uno zoccolo, davanti ad una delle pareti laterali, erano esposte le armi conquistate a Maratona (490).

Fig. 172. **Il Tesoro degli Ateniesi a Delfi**. Disegno di C. Kohler. — Dei numerosi tesori di Delfi, quello di Cnido e quello di Atene sono i meglio conservati, e però facilmente ricostruibili.

Fig. 173. **Angolo del Tesoro degli Ateniesi**.

Fig. 174. **L'Acropoli d'Atene**, secondo la ricostruzione dell'Arch. G. Durm.

TYFONE TRICORPORE — SCULTURA POLICROMA NEL FRONTONE DELL'ANTICO TEMPIO HEKATOMPEDON SULL'ACROPOLI D'ATENE.

Fig. 174. **L'Acropoli d'Atene**, secondo la ricostruzione dell'Arch. G. Durm.

TYFONE TRICORPORE — SCULTURA POLICROMA NEL FRONTONE DELL'ANTICO TEMPIO HEKATOMPEDON SULL'ACROPOLI D'ATENE.

Fig. 176. **Ancella d'Atena.** Esempio delle statue femminili policrome dedicate sull'Acropoli alla Dea, prima del sacco persiano. — Nel Museo dell'Acropoli ad Atene.

Fig. 177. **Il tempio di Roma** sull'Acropoli d'Atene; ricostruzione. (Tempio monoptero).

Fig. 175. **Pianta dell'Acropoli d'Atene.**

La roccia è alta 150 m. sul mare, 70 sopra l'odierna città; è lunga 300 m., larga 130.

Dell'età più antica sono le mura pelasgiche e l'Ecatompedon: al periodo del massimo fiore appartengono: il tempio d'Atena Nike, il Partenone, l'Atena Promacos di Fidia, i Propilei, l'Eretteo, il sacrario d'Artemide: i doni di Attalo sono del III secolo: dell'età romana il tempio di Roma, il monumento d'Agrippa, il nuovo ingresso grandioso.

Alle falde meridionali: l'Asclepieo (V sec.), il teatro di Dioniso (IV sec.), il loggiato di Eumene (II sec.), l'Odeion di Erode (II sec. d. C.).

Presso l'Eretteo furono scoperte le tracce d'un antichissimo *palazzo dell'età micenea*, sede forse del mitico fondatore Cecrope e de' suoi successori nell'età eroica. — Numerosi resti architettonici farebbero credere all'esistenza di *Tesori*, edificati sull'Acropoli dai Demi dell'Attica, analogamente a quelli d'Olimpia e di Delfi. — Il *Muro pelasgico* cingeva tutta la rocca nei primi tempi: il tratto che rimane ha la grossezza di 6 m. Le antichissime mura furono rinnovate e rettificate da Temistocle e da Cimone (c. 478-458). — La *Clepsidra* è una celebre sorgente vetusta, che nel M. E. fu adibita come fonte battesimale. — La *Calcoteca* porta un nome arbitrario: l'antica destinazione dell'edificio è ignota. — *Artemide Brauronia* ebbe un tempio sull'Acropoli, e fu la dea favorita delle donne ateniesi. La sua statua, opera di Prassitele, è forse riprodotta in una copia del Louvre. Prese il nome da Brauron, villaggio attico, dove si venerava un'imagine lignea della dea, che si credeva portata di Tauride da Ifigenia. — I *Doni di Attalo I* di Pergamo (241-197 a. C.) consistettero in gruppi marmorei rappresentanti le vittorie degli Dei contro i Giganti, dei Greci contro le Amazoni ed i Persiani e le sue sopra i Galati. — I *Monumenti* di *Nicia* e di *Trasillo* sono coregici, cioè destinati ad accogliere i tripodi vinti nei cori lirici e ciclici: cfr. fig. 235. — Il *Tempio di Roma* fu eretto nell'età d'Augusto. — Il *Monumento d'Agrippa* fu inaugurato nel 27 a. C.: il basamento è alto circa 9 m. — L'*Odeion*, teatro pei ludi musicali, fu dedicato dal fondatore a sua moglie Regilla, morta del 160 d. C.; era coperto d'un tetto di cedro. — Il più antico tempio di *Asclepio* fu edificato nel 419 a. C.

Fig. 176. Ancella d'Atena. Esempio delle statue femminili policrome dedicate sull'Acropoli alla Dea, prima del sacco persiano. — Nel Museo dell'Acropoli ad Atene.

Fig. 175. **Pianta dell'Acropoli d'Atene.**

La roccia è alta 150 m. sul mare, 70 sopra l'odierna città; è lunga 300 m., larga 150.

Dell'età più antica sono le mura pelasgiche e l'Ecatompedon: al periodo del massimo fiore appartengono: il tempio d'Atena Nike, il Partenone, l'Atena Promacos di Fidia, i Propilei, l'Eretteo, il sacrario d'Artemide: i doni di Attalo sono del III secolo: dell'età romana il tempio di Roma, il monumento d'Agrippa, il nuovo ingresso grandioso.

Alle falde meridionali: l'Asclepieo (V sec.), il teatro di Dioniso (IV sec.), il loggiato di Eumene (II sec.), l'Odeion di Erode (II sec. d. C.).

Presso l'Eretteo furono scoperte le tracce d'un antichissimo *palazzo dell'età micenea*, sede forse del mitico fondatore Cecrope e de' suoi successori nell'età eroica. — Numerosi resti architettonici farebbero credere all'esistenza di *Tesori*, edificati sull'Acropoli dai Demi dell'Attica, analogamente a quelli d'Olimpia e di Delfi. — Il *Muro pelasgico* cingeva tutta la rocca nei primi tempi: il tratto che rimane ha la grossezza di 6 m. Le antichissime mura furono rinnovate e rettificate da Temistocle e da Cimone (c. 478-458). — La *Clepsidra* è una celebre sorgente vetusta, che nel M. E. fu adibita come fonte battesimale. — La *Calcoteca* porta un nome arbitrario: l'antica destinazione dell'edificio è ignota. — ***Artemide Brauronia*** ebbe un tempio sull'Acropoli, e fu la dea favorita delle donne ateniesi. La sua statua, opera di Prassitele, è forse riprodotta in una copia del Louvre. Prese il nome da Brauron, villaggio attico, dove si venerava un'imagine lignea della dea, che si credeva portata di Tauride da Ifigenia. — I ***Doni di Attalo I*** di Pergamo (241-197 a. C.) consistettero in gruppi marmorei rappresentanti le vittorie degli Dei contro i Giganti, dei Greci contro le Amazoni ed i Persiani, e le sue sopra i Galati. — I ***Monumenti*** di ***Nicia*** e di ***Trasillo*** sono coregici, cioè destinati ad accogliere i tripodi vinti nei cori lirici e ciclici: cfr. fig. 235. — Il ***Tempio di Roma*** fu eretto nell'età d'Augusto. — Il ***Monumento d'Agrippa*** fu inaugurato nel 27 a. C.; il basamento è alto circa 9 m. — L'***Odeion***, teatro pei ludi musicali, fu dedicato dal fondatore a sua moglie Regilla, morta nel 160 d. C.; era coperto d'un tetto di cedro. — Il più antico tempio di *Asclepio* fu edificato nel 419 a. C.

Fig. 177. **Il tempio di Roma** sull'Acropoli d'Atene: ricostruzione. (Tempio monoptero).

Fig. 178. **Moneta d'Atene**, del VI secolo a. C.
Le monete ateniesi hanno sul diritto la testa armata di Atena, e sul rovescio la civetta, sacra alla dea.

Fig. 181. **Tetradrammo ateniese** del III secolo.
La testa di Atena è derivata dalla Partenos di Fidia. La nottola è posata sopra un'anfora; ai suoi lati sono due monogrammi di magistrati, sul secondo dei quali vedesi un uccello.

Fig. 183. **Il gruppo dei Tirannicidi**, secondo il restauro esistente nel Museo di Strasburgo. — La copia antica del gruppo è conservata nel Museo Nazionale di Napoli. In questa Aristogitone ha una testa aggiunta posteriormente, senza barba; nel restauro di Strasburgo gli è attribuita una testa barbuta, secondo un antico bassorilievo ateniese.

Fig. 179. **Mezzo obolo d'Atene**, del V secolo a. C.

Nella bellezza delle monete, Atene fu preceduta e superata dalla Sicilia e dalla Magna Grecia. Gli Ateniesi conservarono il tipo arcaico fino che durò la loro potenza, e ciò per ragioni commerciali.

Fig. 185. **Statua colossale d'Atena**, trovata in una villa romana a Velletri; ora a Parigi, nel Museo del Louvre.
La dea reggeva con la destra l'asta, nella sinistra aveva una Nike. È più seria e severa dell'Atena Lemnia; viene attribuita a Cresila, scultore del V secolo, e ritenuta copia dell'Atena Soteira, che era nel tempio di Zeus al Pireo. — Cfr. fig. 148.

Fig. 180. **Moneta d'Atene**, del V secolo a. C.
Nelle più antiche monete ateniesi è notevole il motivo arcaico dell'occhio. La scritta ΑΘΕ si completa: Ἀθηναίων.

Fig. 182. **Tetradrammo ateniese** del I sec. a. C.
Nel rovescio si leggono i nomi dei magistrati Mentor e Moschion. A destra della civetta è riprodotto il gruppo dei Tirannicidi, Armodio ed Aristogitone. In altre monete attiche compare il solo Armodio.

Fig. 184. **I Tirannicidi.** (Museo di Strasburgo).
Il celebre gruppo fu scolpito da Antenore poco dopo il 510 a. C. Lo rubò Serse nel 480; fu restituito ad Atene da Antioco circa il 280. Ma nel 477 Critios e Nesiotes avevano eseguito un nuovo gruppo in sostituzione del primo. È incerto da quale dei due originali derivi la copia di Napoli.

Fig. 186.
Testa dell'Atena Lemnia.
A Bologna, nel Museo Comunale.

Fig. 191.

Fig. 191-192. **Due monete di Thurioi**, del IV secolo a. C.
Nella prima l'elmo di Atena ha la figura di Scilla, nella seconda un serto d'olivo.

Fig. 192.

Fig. 187. **L'Atena Lemnia di Fidia**, ricomposta con due statue del Museo Albertino di Dresda, l'una acefala, l'altra con la testa rotta, e con la testa di Bologna, da Adolfo Furtwängler.

Fig. 189. **Moneta argentea d' Eraclea**, della fine del sec. V a. C. — Testa d'Atena con l'elmo decorato d'una figurina di Scilla, in atto di farcenno col braccio destro. Cfr. fig. 129.

Fig. 190. **Tetradrammo di Siracusa**, del IV secolo a. C. — Testa di Atena, incisa da Euclida.

Fig. 188. **L'Atena Lemnia**, secondo il restauro esistente nel Museo di Colonia.
L'originale, di bronzo, fu dedicato sull'Acropoli d'Atene dai coloni attici di Lemnos, probabilmente nel 447 a.C.

Nella storia dell'archeologia dell'arte, quello dell'Atena Lemnia è uno dei più importanti e fortunati esempi di restituzione d'una statua.

Fig. 179. **Mezzo obolo d'Atene**, del V secolo a. C.

Nella bellezza delle monete, Atene fu preceduta e superata dalla Sicilia e dalla Magna Grecia. Gli Ateniesi conservarono il tipo arcaico fino che durò la loro potenza, e ciò per ragioni commerciali.

Fig. 178. **Moneta d'Atene**, del VI secolo a. C.
Le monete ateniesi hanno sul diritto la testa armata di Atena, e sul rovescio la civetta, sacra alla dea.

Fig. 181. **Tetradrammo ateniese** dell'III secolo.
La testa di Atena è derivata dalla Partenos di Fidia. La nottola è posata sopra un'anfora: ai suoi lati sono due monogrammi di magistrati, sul secondo dei quali vedesi un uccello.

Fig. 185. **Il gruppo dei Tirannicidi**, secondo il restauro esistente nel Museo di Strasburgo. — La copia antica del gruppo è conservata nel Museo Nazionale di Napoli. In questa Aristogitone ha una testa aggiunta posteriormente, senza barba; nel restauro di Strasburgo gli è attribuita una testa barbata, secondo un antico bassorilievo ateniese.

Fig. 183. **Statua colossale d'Atena**, trovata in una villa romana a Velletri; ora a Parigi, nel Museo del Louvre.
La dea reggeva con la destra l'asta, nella sinistra aveva una Nike. L'opera seria e severa dell'Atena Lemnia; viene attribuita a Cresila, scultore del V secolo, e ritenuta copia dell'Atena Soteira, che era nel tempio di Zeus al Pireo. — Cfr. fig. 148.

Fig. 180. **Moneta d'Atene**, del V secolo a. C.
Nelle più antiche monete ateniesi è notevole il motivo arcaico dell'occhio. La scritta ΑΘΕ si completa: Ἀθηναίων.

Fig. 182. **Tetradrammo ateniese** del I sec. a. C.
Nel rovescio si leggono i nomi dei magistrati Mentor e Moschion. A destra della civetta è riprodotto il gruppo dei Tirannicidi, Armodio ed Aristogitone. In altre monete attiche compare il solo Armodio.

Fig. 184. **I Tirannicidi**. (Museo di Strasburgo).
Il celebre gruppo fu scolpito da Antenore poco dopo il 510 a. C. Lo rubò Serse nel 480; fu restituito ad Atene da Antioco circa il 280. Ma nel 477 Critios e Nesiotes avevano eseguito un nuovo gruppo in sostituzione del primo. È incerto da quale dei due originali derivi la copia di Napoli.

Fig. 186.
Testa dell'Atena Lemnia.
A Bologna, nel Museo Comunale.

Fig. 191.

Fig. 191-192. **Due monete di Thurioi** del IV secolo a. C.
Nella prima l'elmo di Atena ha la figura di Scilla, nella seconda un serto d'olivo.

Fig. 192.

Fig. 187. **L'Atena Lemnia di Fidia**, ricomposta con due statue del Museo Albertino di Dresda, l'una acefala, l'altra con la testa rotta, e con la testa di Bologna, da Adolfo Furtwängler.

Fig. 189. **Moneta argentea d'Eraclea**, della fine del sec. V a. C. Testa d'Atena con l'elmo decorato d'una figurina di Scilla, in atto di far cenno col braccio destro. Cfr. fig. 129.

Fig. 190. **Tetradrammo di Siracusa**, del IV secolo a. C. Testa di Atena, incisa da Eucleida.

Fig. 188. **L'Atena Lemnia**, secondo il restauro esistente nel Museo di Colonia.
L'originale, di bronzo, fu dedicato sull'Acropoli d'Atene dai coloni attici di Lemnos, probabilmente nel 447 a. C.

Nella storia dell'archeologia dell'arte, quello dell'Atena Lemnia è uno dei più importanti e fortunati esempi di restituzione d'una statua.

Fig. 193. **Il Partenone veduto dai Propilei.** — Ricostruzione secondo F. Thiersch ed A. Michaelis.

Fig. 194. **Il Partenone nel suo stato odierno.** — Nel V secolo d. C. fu trasformato in chiesa cristiana, dedicata alla Theotocos. Nel 1460 divenne moschea dei Turchi Ottomani. Nel 1687 il Conte di Königsmark, al servizio di Venezia, fece bombardare la moschea, dove era stata trasportata la polveriera: il Partenone saltò in aria la sera del 26 settembre. La miglior parte dei resti della decorazione plastica fu sottratta da Lord Elgin nel 1801-1802, e trovasi a Londra, nel Museo Britannico.

Fig. 195. **Costruzione d'un angolo del Partenone**, secondo G. Niemann. (L'altezza, fino al fastigio del frontone, è di circa 18 m.). — Il tempio di Athena Parthenos sull'Acropoli d'Atene fu edificato sotto Pericle dall'architetto Ictino, assistito da Callicrate, negli anni 447-432. Come materiale fu impiegato il marmo del Pentelico. È un tempio periptero dorico con 8 colonne nei lati minori e 17 nei maggiori; la parte principale interna è un anfiprostilo esastilo. — La cella, detta Ἑκατόμπεδος νεώς, in cui era la statua crisoelefantina della dea, opera di Fidia, era divisa in tre navate da tre file di colonne a due piani. — Il vano dietro la cella, detto propriamente Partenone, fu adibito come tesoro.

Non si deve confondere l'Ecatompedos del Partenone con l'*Ecatompedon*, che fu il primo tempio dedicato sull'Acropoli ad Atena sola, già compiuto al tempo di Pisistrato (560 a. C.), che lo ampliò, comprendendolo entro un grandioso colonnato. (Vedine la pianta nella fig. 175).

Prima ancora dell'Ecatompedon c'era stato sull'Acropoli un tempio antichissimo, chiamato più tardi ὁ ἀρχαῖος νεώς dedicato ad Atena e a Eretteo; è ricordato da Omero (?) e da Erodoto, e sorse probabilmente dove fu edificato l'Eretteo nel V secolo.

Fig. 196. **Pianta del Partenone.** — Il colonnato esterno è lungo m. 69.50, largo m. 30.86; il tempio interno è lungo m. 59, l'Ecatompedos m. 29.89 (100 piedi). — Prima del Partenone era stata iniziata la costruzione d'un altro grande tempio d'Atena nello stesso luogo, pochi anni prima che finisse il VI secolo. Per questo tempio « prepericleo » fu fatto un grande terrazzo artificiale, e le fondamenta, da poco scoperte, dimostrano che sarebbe riuscito un'opera veramente grande. La pianta era simile a quella dell'Ecatompedon (fig. 175): avrebbe avuto 8×19 colonne di marmo pario. Le Guerre Persiane impedirono il compimento dell'edificio, sul cui piano sorse più tardi il Partenone.

Fig. 193. **Il Partenone veduto dai Propilei.** — R[illegible] [illegible] A. Michaelis.

Fig. 194. **Il Partenone nel suo stato odierno.** — Nel V secolo [illegible] Theotocos. Nel 1460 divenne moschea dei Turchi Ottomani. Nel 1687 il Conte di K[illegible] dove era stata trasportata la polveriera: il Partenone [illegible] fa sot[illegible] da Lord Elgin nel 1801-1802, e trovasi a Londra, nel Museo Britannico.

Fig. 195. **Costruzione d'un angolo del Partenone**, secondo G. Niemann. (L'altezza, fino al fastigio del frontone, è di circa 18 m.). — Il tempio di Athena Parthenos sull'Acropoli d'Atene fu edificato sotto Pericle dall'architetto Ictino, assistito da Callicrate, negli anni 447-432. Come materiale fu impiegato il marmo del Pentelico. È un tempio periptero dorico con 8 colonne nei lati minori e 17 nei maggiori; la parte principale interna è un anfiprostilo esastilo. — La cella, detta Ἑκατόμπεδος νεώς, in cui era la statua criselefantina della dea, opera di Fidia, era divisa in tre navate da tre file di colonne a due piani. — Il vano dietro la cella, detto propriamente Partenone, fu adibito come tesoro.

Non si deve confondere l'Ecatompedos del Partenone con l'*Ecatompedon*, che fu il primo tempio dedicato sull'Acropoli ad Atena sola, già compiuto al tempo di Pisistrato (560 a. C.), che lo ampliò, comprendendolo entro un grandioso colonnato. (Vedine la pianta nella fig. 175).

Prima ancora dell'Ecatompedon c'era stato sull'Acropoli un tempio antichissimo, chiamato più tardi ὁ ἀρχαῖος νεώς dedicato ad Atena e a Eretteo; è ricordato da Omero (?) e da Erodoto, e sorse probabilmente dove fu edificato l'Eretteo nel V secolo.

Fig. 196. **Pianta del Partenone.** — Il colonnato esterno è lungo m. 69,50, largo m. 30,86; il tempio interno è lungo m. 59. L'Ecatompedos m. 29,84 (100 piedi).

Prima del Partenone era stata iniziata la costruzione d'un altro grande tempio d'Atena nello stesso luogo, pochi anni prima che finisse il VI secolo. Per questo tempio prepericleo fu fatto un grande terrazzo artificiale, e le fondamenta, da poco scoperte, dimostrano che sarebbe riuscito un'opera veramente grande. La pianta era simile a quella dell'Ecatompedon (fig. 175); avrebbe avuto 8 × 19 colonne di marmo pario. Le Guerre Persiane impedirono il compimento dell'edificio, sul cui piano sorse più tardi il Partenone.

Fig. 197. **Copia dell'Athena Parthenos di Fidia**. Nel Museo Nazionale d'Atene. — Statuetta di marmo pentelico, alta poco più di 1 m., trovata in Atene presso il Ginnasio Varvakion, alla fine del 1880. L'originale, compiuto nel 438, era alto circa 11 m. (la cella del Partenone era alta m. 14). Era una statua di legno, rivestita d'oro e d'avorio: quest'ultimo nelle parti scoperte del corpo. Il peso dell'oro si vuole che ascendesse a 44 talenti, circa 1130 Kg.

Fig. 198. **Gemma col busto dell'Atena del Partenone**, opera di Aspasio. — Nelle Collezioni Imperiali di Vienna.

Fig. 199. **Copia non finita dell'Atena di Fidia**. Nel Museo Nazionale d'Atene. — Statuetta alta circa mezzo metro, trovata nel 1859 presso la Pnice, da C. Lenormant.

Fig. 200. **L'Ecatompedos del Partenone**, con la statua d'Atena di Fidia. Disegno di C. Schuster. — Il bassorilievo della base rappresentava Pandora, l'Eva ellenica, adornata da Atena e dagli altri Dei. Pandora nel mezzo; gli Dei, sette per parte; alle due estremità Elios e Selene. Anche lo scudo della dea aveva una rappresentanza toreutica: nel centro un Gorgoneion, ed intorno l'Amazonomachia. Anche le alte suola dei sandali erano adorne di bassorilievi (Centauromachia). Nel Museo Britannico esiste una copia del bassorilievo dello scudo. Anche la statuetta Lenormant presenta una rozza riproduzione dei bassorilievi.

Eroe attico — Famiglia di Cecrope — Nike — Ermes — Atena Olivo Posidone — Iris Amfitrite — Famiglia d'Eretteo — Coppia eroica

Fig. 201. **La lotta d'Atena e Posidone per l'Attica, nel frontone occidentale del Partenone.** — Composizione di C. Schwerzek (Vienna), secondo un disegno del 1674 (del Faldherbe?). Cfr. fig. 229.

Sacerdote — Servo — Atena — Efesto — Posidone — Apollo — Peito (Artemide?) — [Afrodite] — Eros — Cittadini

Fig. 202. **Dal fregio orientale del Partenone.** Il fregio correva attorno la cella del tempio, all'altezza dei triglifi esterni, con uno sviluppo di circa 160 m. — Ad Atene ed a Londra.

Fig. 203. **Schema della decorazione plastica del Partenone**, ideata da Fidia e compiuta dalla sua scuola. Le grandi *Panatenée* erano celebrate ogni quattro anni da tutto il popolo con ludi atletici e musicali. Le feste terminavano con una solenne processione, che si recava al tempio della dea protettrice, a portarle un nuovo manto (peplo), ricamato dalle fanciulle ateniesi.

Fig. 204. **Il fregio panatenaico del Partenone**. — Angolo NO.

Fig. 197. **Copia dell'Athena Parthenos di Fidia**. Nel Museo Nazionale d'Atene. — Statuetta di marmo pentelico, alta poco più di 1 m., trovata in Atene presso il Ginnasio Varvakion, alla fine del 1880. L'originale, compiuto nel 438, era alto circa 11 m. da celle del Partenone (v. fig. 200) [...]. Era una statua di legno, rivestita d'oro e d'avorio; quest'ultimo nelle parti scoperte del corpo. Il peso dell'oro [...] che corrisponde a 44 talenti, circa 1150 Kg.

Fig. 198. **Gemma col busto dell'Atena del Partenone**, opera di Aspasio. — Nelle Collezioni Imperiali di Vienna.

Fig. 199. **Copia non finita dell'Atena di Fidia**. Nel Museo Nazionale d'Atene. — Statuetta alta circa mezzo metro, trovata nel 1859 presso la Pnice, da C. Lenormant.

Fig. 200. **L'Ecatompedos del Partenone**, con la statua d'Atena di Fidia. Disegno di C. Schuster. Il bassorilievo della base rappresentava Pandora, l'Eva ellenica, adornata da Atena e dagli altri Dei. Pandora nel mezzo; gli Dei, sette per parte; alle due estremità Elios e Selene. Anche lo scudo della dea aveva una rappresentanza toreutica, nel centro un Gorgoneion, ed intorno l'Amazzonomachia. Anche le alte suola dei sandali erano adorne di bassorilievi (Centauromachia). Nel Museo Britannico esiste una copia del bassorilievo dello scudo. Anche la statuetta Lenormant presenta una rozza riproduzione del bassorilievo.

Eroe attico — Famiglia di Cecrope — Nike — Ermes — Atena Olivo Posidone — Iris Anfitrite — Famiglia d'Eretteo — Coppia eroica

Fig. 201. **La lotta d'Atena e Posidone per l'Attica, nel frontone occidentale del Partenone**. — Composizione di C. Schwerzek (Vienna), secondo un disegno del 1674 (del Faidherbe?). Cfr. fig. 229.

Sacerdote — Servo — Atena — Efesto — Posidone — Apollo — Peito (Artemide?) — [Afrodite] — Eros — Cittadini

Fig. 202. **Dal fregio orientale del Partenone**. Il fregio correva attorno la cella del tempio, all'altezza dei triglifi esterni, con uno sviluppo di circa 160 m. — Ad Atene ed a Londra.

Fig. 203. **Schema della decorazione plastica del Partenone**, ideata da Fidia e compiuta dalla sua scuola. Le grandi *Panatenee* erano celebrate ogni quattro anni da tutto il popolo con ludi atletici e musicali. Le feste terminavano con una solenne processione, che si recava al tempio della dea protettrice, a portarle un nuovo manto (peplo), ricamato dalle fanciulle ateniesi.

Fig. 204. **Il fregio panatenaico del Partenone**. — Angolo NO.

Fig. 205. **Dal fregio settentrionale del Partenone**. — Efebi con idrie (spondofori).

Fig. 206. **Dal fregio orientale del Partenone**. — Core con suppellettile sacra (le ἐργαστῖναι).

Il fregio del Partenone è un inno immortale alla gioventù ateniese, che vi è celebrata come eterno fiore.

Fig. 207. **Cavalieri del fregio occidentale del Partenone**. Fig. 208.

La nobile bellezza del cavallo non fu mai celebrata dall'arte in modo sì vario e sapiente come in queste sculture, che traducono nel marmo l'epiteto dato da Sofocle all'Attica: εὔιππος χώρα, allevatrice di bellissimi cavalli (Edipo a Col. 668).

Fig. 209. **Apobati del fregio settentrionale del Partenone**. — Fig. 205-209 ad Atene, nel Museo dell'Acropoli; fig. 210 a Londra.

Fig. 210. **Metope del lato meridionale del Partenone.** — Il Centauro vittorioso scaglia un'idria contro il suo nemico.

Tutte le opere plastiche del Partenone sono scolpite nel marmo del monte Pentelico.

Fig. 211. **Tre statue di divinità femminili (le Moire?)**, dall'angolo destro del frontone orientale del Partenone. — A Londra, nel Museo Britannico.

Quando Lord Elgin espose a Londra le sculture del Partenone, nacque vivo contrasto fra una schiera di illustri artisti lodatori, e l'opinione pubblica ostile, perchè differivano da quanto si conosceva d'antico. La questione fu risolta da due grandi italiani, Ennio Quirino Visconti ed Antonio Canova, che vi trovarono maestria superiore a quella d'ogni altra statua conosciuta, e videro in esse la natura concepita in modo più semplice e grandioso. E' anche gloria eterna del Canova l'avere opposto un rifiuto a Lord Elgin, che avrebbe voluto affidare a lui l'incarico di restaurarle: ogni tentativo di restauro sarebbe stato sacrilegio!

Fig. 212. **Uno degli Dei maggiori (Dioniso?)**, dall'angolo sinistro del frontone orientale del Partenone. — Nel Museo Britannico.

Fig. 205. **Dal fregio settentrionale del Partenone** — [illegible]

Fig. 206. **Dal fregio orientale del Partenone.** — [illegible] suppellettile sacra [illegible]

Il fregio del Partenone [illegible] celebrata [illegible]

Fig. 207. **Cavalieri del fregio occidentale del Partenone.** Fig. 208.

La nobile [illegible] traducono nel marmo l'epiteto dato da Sofocle all'Attica, [illegible]

Fig. 209. **Apobati del fregio settentrionale del Partenone** [illegible] ad Atene, nel Museo [illegible] a Londra.

Fig. 210. **Metope del lato meridionale del Partenone.** — Il Centauro [illegible] contro il suo nemico.

Tutte le opere plastiche del Partenone sono [illegible] nel marmo del monte Pentelico.

Fig. 211. **Tre statue di divinità femminili (le Moire?)**, dall'angolo destro del frontone orientale del Partenone. — A Londra, nel Museo Britannico.

Quando Lord Elgin espose a Londra le sculture del Partenone, nacque vivo contrasto fra una schiera di illustri artisti lodatori, e l'opinione pubblica ostile, perchè differivano da quanto si conosceva d'antico. La questione fu risolta da due grandi italiani, Ennio Quirino Visconti ed Antonio Canova, che vi trovarono maestria superiore a quella d'ogni altra statua conosciuta, e videro in esse la natura concepita in modo più semplice e grandioso. E' anche gloria eterna del Canova l'avere opposto un rifiuto a Lord Elgin, che avrebbe voluto affidare a lui l'incarico di restaurarle: ogni tentativo di restauro sarebbe stato sacrilegio!

Fig. 212. **Uno degli Dei maggiori (Dioniso?)**, dall'angolo sinistro del frontone orientale del Partenone. — Nel Museo Britannico.

Fig. 213. **I propilei di Mnesicle**, come furono costruiti. — Disegno di R. Restle.

Fig. 214. **I Propilei di Mnesicle**, secondo il progetto originale. Disegno di R. Restle. — Nel secolo XIII ebbe sede nei Propilei la cancelleria ducale dei Franchi, che edificarono una torre sopra l'ala SO. Poi furono abitazione del governatore ottomano. Nel 1645 saltarono in aria, per esplosione del deposito di polvere che contenevano.

Fig. 215. **Pianta dei Propilei** (προπύλαια), edificati negli anni 437-432. — Il progetto originale di Mnesicle fu modificato e ridotto a minore estensione per lo scoppiare della Guerra del Peloponneso. I Propilei anteriori, assai più semplici, eretti probabilmente nei primi anni del V secolo, furono distrutti dai Persiani nel 480. L'ala NO dei Propilei, detta Pinacoteca, conteneva molte pitture, fra cui celeberrime alcune relative al Ciclo Troiano.

Fig. 216. **Veduta dell'Acropoli**, presa da occidente. — A destra il Partenone. A sinistra i Propilei: nella parete mediana si vedono le cinque porte. Le due minori misurano m. 3.44 per 1.47; le medie m. 5.40 per 2.92; la centrale m. 7.38 per 4.18.

Fig. 217. **Tre esempi di Propilei**, disegnati su modulo eguale. — Hanno due pareti laterali; una parete mediana con una o più porte; sono senza colonne, o ne hanno due disposte come nel tempio in antis, o più, come nel tempio prostilo.

Fig. 218. **Sezione dei Propilei**. — Le colonne doriche dell'ala esterna sono alte m. 5.77, col diametro massimo di m. 1.02 e minimo di m. 0.70; quelle della fronte esterna misurano circa m. 8.55, coi diametri di m. 1.60 e m. 1.20, ed il loro intercolonnio mediano è di m. 3.85; hanno 20 solchi ciascuna. Le colonne ioniche del grande atrio misurano m. 10.25; hanno m. 0.97 di diametro (in basso), e 24 solchi ciascuna. Il soffitto era decorato di cassettoni policromi.

Fig. 213. **I propilei di Mnesicle**, come furono costruiti. — Disegno di R. Restle.

Fig. 214. **I Propilei di Mnesicle**, secondo il progetto originale. Disegno di R. Restle. — Nel secolo XIII ebbe sede nei Propilei la cancelleria [illegible] dei Franchi, che edificarono una torre sopra l'ala SO. Poi furono abitazione del governatore ottomano. Nel 1656 saltarono in aria, per esplosione del deposito di polvere che contenevano.

Fig. 215. **Pianta dei Propilei** (προπύλαια), edificati negli anni 437-432. — Il progetto originale di Mnesicle fu modificato e ridotto a minore estensione per lo scoppiare della Guerra del Peloponneso. I Propilei anteriori, assai più semplici, eretti probabilmente nei primi anni del V secolo, furono distrutti dai Persiani nel 480. L'ala NO dei Propilei, detta Pinacoteca, conteneva molte pitture, fra cui celeberrime alcune relative al Ciclo Troiano.

Fig. 216. **Veduta dell'Acropoli**, presa da occidente. — A destra il Partenone. A sinistra i Propilei: nella parete mediana si vedono le cinque porte. Le due minori misurano m. 3,44 per 1,47; le medie m. 5,40 per 2,92; la centrale m. 7,38 per 4,18.

Fig. 217. **Tre esempi di Propilei**, disegnati su modulo eguale. — Hanno due pareti laterali; una parete mediana con una o più porte; sono senza colonne, o ne hanno due disposte come nel tempio in antis, o più, come nel tempio prostilo.

Fig. 218. **Sezione dei Propilei**. — Le colonne doriche dell'ala esterna sono alte m. 5,77, col diametro massimo di m. 1,02 e minimo di m. 0,70; quelle della fronte esterna misurano circa m. 8,55, coi diametri di m. 1,60 e m. 1,20, ed il loro intercolunnio mediano è di m. 3,85; hanno 20 solchi ciascuna. Le colonne ioniche del grande atrio misurano m. 10,25; hanno m. 0,97 di diametro (in basso), e 24 solchi ciascuna. Il soffitto era decorato di cassettoni policromi.

Fig. 219. **Il tempio di Atena Nike**, secondo un disegno di R. Restle. — Il tempio sacro ad Atena quale datrice di vittoria, fu decretato circa il 450 a. C., ma giunse a compimento al tempo stesso dei Propilei. E' come questi edificato con marmo pentelico: ha la forma di amfiprostilo tetrastilo, di ritmo ionico. Davanti c'era un altare; a destra un monumento ad Ecate. Le colonne misurano m. 4.06.

Fig. 220. **Il tempio di Atena Nike**, nel suo stato odierno. Fronte orientale. — Fu rovinato dai Turchi circa il 1680 per fortificare un loro bastione. I frammenti vennero in luce nella demolizione di quest'opera di difesa turca, che correva fino all'ala N dei Propilei, e con essi fu ricostruito negli anni 1835-36 dai tedeschi L. Ross ed E. Schaubert, e dal danese C. Hansen. Quattro lastre del fregio furono sottratte da Lord Elgin nel 1802, e sono oggi nel Museo Britannico. Dei bassorilievi del parapetto si conservano frammenti nel Museo dell'Acropoli.

POLICROMIA D'UN TEMPIO IONICO ATTICO.

Fig. 219. **Il tempio di Atena Nike**, secondo un disegno di R. Restle. — Il tempio sacro ad Atena quale datrice di vittoria, fu decretato circa il 450 a. C., ma giunse a compimento al tempo stesso dei Propilei. L'come questi edificato con marmo pentelico: ha la forma di anfiprostilo tetrastilo, di ritmo ionico. Davanti c'era un altare: a de tra un monumento ad Ecate. Le colonne misurano m. 4,06.

Fig. 220. **Il tempio di Atena Nike**, nel suo stato odierno. Fronte orientale. — Fu rovinato dai Turchi circa il 1686 per fortificare un loro bastione. I frammenti vennero in luce nella demolizione di quest'opera di difesa turca, che correva fino all'ala N dei Propilei, e con essi fu ricostruito negli anni 1835-36 dai tedeschi L. Ross ed E. Schaubert, e dal danese C. Hansen. Quattro lastre del fregio furono sottratte da Lord Elgin nel 1802, e sono oggi nel Museo Britannico. Dei bassorilievi del parapetto si conservano frammenti nel Museo dell'Acropoli.

POLICROMIA D'UN TEMPIO IONICO ATTICO.

Fig. 221. **Cimasa ionica** (Kymation). — Ovolo (o fuseruola) con anello di perle (astragalo).

Fig. 222. **Kymation lesbico**. — Foglie cuoriformi con astragalo. (Sezione a gola rovescia).

Fig. 224. **Colonna e trabeazione ionica del tempio d'Atena Nike**. — La colonna di puro stile ionico ha nella base un toro e due trochili. Le colonne del tempio della Nike e dell'Eretteo hanno la base di tipo attico, con toro superiore, toro inferiore ed un solo trochilo nel mezzo.

Fig. 223. **Pianta del tempio d'Atena Nike.**

Fig. 225. **Colonna ionica dell'Eretteo**. — All'estremità superiore (ipotrachelio), il fusto è adorno d'un fregio a fascia di palmette. Fra il nastro delle volute ed il kymation corre un toro. L'abaco è decorato d'un ovolo.

Fig. 221. **Cimasa ionica** (Kymation). — Ovolo (o fuseruola) con anello di perle (astragalo).

Fig. 222. **Kymation lesbico**. — Foglie cuoriformi con astragalo. (Sezione a gola rovescia).

Fig. 224. **Colonna e trabeazione ionica del tempio d'Atena Nike**. — La colonna di puro stile ionico ha nella base un toro e due trochili. Le colonne del tempio della Nike e dell'Eretteo hanno la base di tipo attico, con toro superiore, toro inferiore ed un solo trochilo nel mezzo.

Fig. 223. **Pianta del tempio d'Atena Nike.**

Fig. 225. **Colonna ionica dell'Eretteo**. — All'estremità superiore (ipotrachelio), il fusto è adorno d'un fregio a fascia di palmette. Fra il nastro delle volute ed il kymation corre un toro. L'abaco è decorato d'un ovolo.

Fig. 226. **L'Eretteo (Eréchtheion), veduto da SO**. Ricostruzione. — Il templo, che si dovrebbe chiamare d'*Eretteo, Posidone* ed *Atena*, fu compiuto nel 407. La parte principale è un prostilo esastilo di ritmo ionico. Il piano dell'edificio è di tre metri più basso ad occidente ed a settentrione. Dal lato orientale si scendeva per una gradinata all'atrio (πρόστασις) settentrionale; dal meridionale, per la scala coperta dalla loggia delle Core, si scendeva nel vestibolo, sotto il cui piano era una cisterna d'acqua salmastra (προστομιαῖον), e quindi si passava nella cella d'Eretteo. Nell'atrio settentrionale i sacerdoti mostravano nella roccia il segno lasciato dal tridente di Posidone. [All'Eretteo era addossato il tempio di Pandrosos, figlia di Cecrope, con l'olivo d'Atena e l'ara di Zeus Herkeios].

Fig. 227. **L'Eretteo nel suo stato odierno**. Veduta da SE. — Il tempio prese il nome da Erechthèus, generato dalla Terra, educato da Atena; succedette a Cecrope nel regno dell'Attica.

Fig. 229. **Moneta d'Atene** con la lotta di Atena e Posidone per l'Attica. — Atena fa rampollare l'olivo: al tronco s'attortiglia il serpente sacro alla dea, fra i rami si posa la civetta. Posidone percote col tridente e ne esce un laghetto marino. — Ἀθηναίων.

Fig. 228. **L'Eretteo veduto da SE**. Ricostruzione. — Le colonne sono alte m. 6,80.

Fig. 230. **Una delle Core dell'Eretteo**. Statua di marmo pentelico, alta circa m. 2,30, nel Museo Britannico (per opera di Lord Elgin). — La loggia delle Core era compiuta già nel 413. — Più tardi tali statue impiegate come partito architettonico furono dette Cariatidi. Cfr. fig. 171.

Fig. 231. **Sezione dell'Eretteo**.

Fig. 232. **Pianta dell'Eretteo**.

Fig. 226. **L'Eretteo (Eréchtheion), veduto da SO**. Ricostruzione. — Il tempio, che si dovrebbe chiamare d'*Eretteo, Posidone* ed *Atena*, fu compiuto nel 407. La parte principale è un prostilo esastilo di ritmo ionico. Il piano dell'edificio è di tre metri più basso ad occidente ed a settentrione. Dal lato orientale si scendeva per una gradinata all'atrio (πρόστασις) settentrionale; dal meridionale, per la scala coperta dalla loggia delle Core, si scendeva nel vestibolo, sotto il cui piano era una cisterna d'acqua salmastra (θάλασσα), e quindi si passava nella cella d'Eretteo. Nell'atrio settentrionale i sacerdoti mostravano nella roccia il segno lasciato dal tridente di Posidone. [All'Eretteo era addossato il tempio di Pandroso, figlia di Cecrope, con l'olivo d'Atena e l'ara di Zeus Herkeios].

Fig. 227. **L'Eretteo nel suo stato odierno**. Veduta da SE. — Il tempio prese il nome da Erechtheus, generato dalla Terra, educato da Atena; succedette a Cecrope nel regno dell'Attica.

Fig. 229. **Moneta d'Atene** con la lotta di Atena e Posidone per l'Attica. — Atena fa rampollare l'olivo; al tronco s'attortiglia il serpente sacro alla dea, tra i rami si posa la civetta. Posidone percuote col tridente e ne esce un laghetto marino. — 'Αθηναίων.

Fig. 228. **L'Eretteo veduto da SE**. Ricostruzione. — Le colonne sono alte m. 6,80.

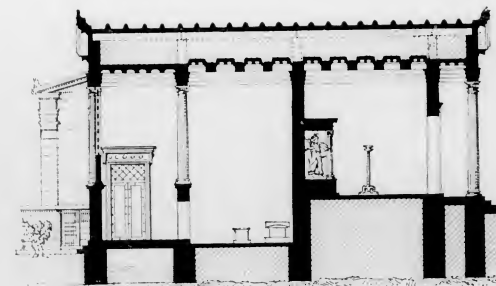



Fig. 230. **Una delle Core dell'Eretteo**. Statua di marmo pentelico, alta circa m. 2,30, nel Museo Britannico (per opera di Lord Elgin). — La loggia delle Core era compiuta già nel 413. — Più tardi tali statue impiegate come partito architettonico furono dette Cariatidi. Cfr. fig. 171.

Fig. 231. **Sezione dell'Eretteo**.

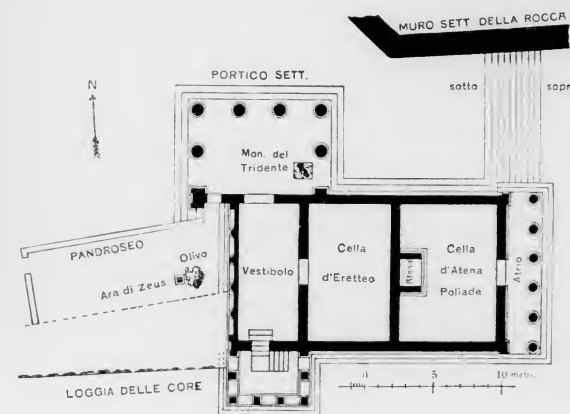



Fig. 232. **Pianta dell'Eretteo**.

Fig. 233. **Capitello corintio della Rotonda (tholos) d'Epidauro**. Il celebre tholos fu edificato (come thymèle?) circa la fine del 400 da Policleto III (?), nell'Asclepiro.

Fig. 234. **Capitello del monumento coregico di Lisicrate**. — La forma fondamentale del capitello corintio è quella d'un calatos o calice. Da una corona semplice o duplice di foglie d'acanto, si elevano quattro steli (*cauliculi*) acantini con foglie e boccioli, che terminano in voluta a guisa di viticci. Le due volute minori portano una palmetta, che adorna la fronte dell'abaco. Questo non è più rettangolare, ma a curva rientrante nei quattro lati, e smussato agli angoli. Nel capitello di Lisicrate c'è anche una corona di foglie di canna, sotto la quale correva un astragalo di bronzo.

Fig. 236. **Capitello composito romano**. Dall'Arco di Tito. — Il capitello composito romano riunisce le volute e l'echino a cimasa ionica con le foglie acantine del capitello corintio. Notisi per altro che la voluta trovasi già in embrione nel capitello corintio.

Fig. 235. **Il monumento di Lisicrate in Atene**, restaurato dal Hansen. — Lisicrate allestì il coro lirico nel 334, ed ottenne in premio un tripode, che collocò nella Via dei Tripodi, sopra un alto basamento a foggia di tempio. (Altezza totale: circa 10 m.). Questo tempietto presenta il più ricco esempio dello stile *corintio*, che non è meno antico del ionico, ma fu usato di preferenza nei tempi posteriori.

La *coregia* era una delle *liturgie* o prestazioni personali a cui erano tenuti d'ordinario i cittadini ricchi d'Atene. Ogni tribù nominava dei coreghi, che venivano assegnati dagli arconti ai diversi poeti autori dei cori. Avvenivano poi delle gare, nelle quali chi aveva speso più e meglio nella scelta degli esecutori e dei vestiari, era dichiarato vincitore e premiato con un tripode. I coreghi vincitori, o le tribù a cui appartenevano, innalzavano i tripodi su monumenti talvolta pomposi, specialmente lungo la via che prese nome dai tripodi stessi.

Fig. 237. **Pianta del Teatro d'Epidauro**. — L'*orchestra* è la parte originaria principale del Teatro greco. Nel Teatro d'Epidauro essa ha la forma primitiva a cerchio pieno; non è così nel teatro d'Atene (cfr. fig. 175). In mezzo all'orchestra, almeno nei tempi antichi, c'era un altare (θυμέλη), che costituiva il centro delle danze del coro. Il teatro (θέατρον), ossia spazio per gli spettatori, fu aggiunto più tardi all'ὀρχήστρα; nei tempi più antichi gli spettatori stavano nel piano attorno a questa, e si servivano al più di panche di legno: talora l'orchestra aveva davanti un pendio naturale. La scena (σκηνή) fu aggiunta per ultima: prima semplice e posticcia, poi stabile e monumentale. Secondo gli ultimi studi però, sembra che in principio la scena stabile servisse soltanto come sfondo, e gli attori seguitassero a recitare nell'orchestra. In fine si ebbe la scena col palco elevato per gli attori.

Fig. 238. **Il Teatro d'Epidauro nel suo stato odierno**. — Fu edificato da Policleto il Giovine alla fine del V secolo a. C. Era il più bello e ricco dei teatri greci: oggi è il meglio conservato. Il teatro propriamente detto (cavea, κοῖλον) aveva 55 ordini di sedili (ἀναβαθμοί, ἑδώλια), 22 al disopra e 33 al disotto di un terrazzino (διάζωμα), che a metà altezza lo divideva in due zone. Delle piccole gradinate salienti secondo i raggi del semicerchio, lo dividevano in 12 settori (κερκίδες), che si raddoppiavano nella zona superiore. Fra l'orchestra ed il primo sedile correva un canale (ὀχετός). — Raggio dell'orchestra: m. 12.16, altezza del teatro: m. 22.56.

Fig. 233. **Capitello corintio della Rotonda (tholos) d'Epidauro.** — Il celebre tholos fu edificato (come thymele?) circa la fine del 400 da Policleto III (?), nell'Asclepieo.

Fig. 234. **Capitello del monumento coregico di Lisicrate.** — La forma fondamentale del capitello corintio è quella d'un calatos o calice. Da una corona semplice o duplice di foglie d'acanto, si elevano quattro steli (*cauliculi*) acantini con foglie e bocciuoli, che terminano in voluta a guisa di viticci. Le due volute minori portano una palmetta, che adorna la fronte dell'abaco. Questo non è più rettangolare, ma a curva rientrante nei quattro lati, e smussato agli angoli. Nel capitello di Lisicrate c'è anche una corona di foglie di canna, sotto la quale correva un astragalo di bronzo.

Fig. 236. **Capitello composito romano.** Dall'Arco di Tito. — Il capitello composito romano riunisce le volute e l'echino a cimasa ionica con le foglie acantine del capitello corintio. Notisi per altro che la voluta trovasi già in embrione nel capitello corintio.

Fig. 235. **Il monumento di Lisicrate in Atene**, restaurato dal Hansen. — Lisicrate allestì il coro lirico nel 334, ed ottenne in premio un tripode, che collocò nella Via dei Tripodi, sopra un alto basamento a foggia di tempio. (Altezza totale: circa 10 m.). Questo tempietto presenta il più ricco esempio dello stile *corintio*, che non è meno antico del ionico, ma fu usato di preferenza nei tempi posteriori.

La *coregia* era una delle *liturgie* o prestazioni personali a cui erano tenuti d'ordinario i cittadini ricchi d'Atene. Ogni tribù nominava dei coreghi, che venivano assegnati dagli arconti ai diversi poeti autori dei cori. Avvenivano poi delle gare, nelle quali chi aveva speso più e meglio nella scelta degli esecutori e dei vestiari, era dichiarato vincitore e premiato con un tripode. I coreghi vincitori, o le tribù a cui appartenevano, innalzavano i tripodi su monumenti talvolta pomposi, specialmente lungo la via che prese nome dai tripodi stessi.

Fig. 237. **Pianta del Teatro d'Epidauro.** — L'*orchestra* è la parte originaria principale del Teatro greco. Nel Teatro d'Epidauro essa ha la forma primitiva a cerchio pieno: non è così nel teatro d'Atene (cfr. fig. 175). In mezzo all'orchestra, almeno nei tempi antichi, c'era un altare (θυμέλη), che costituiva il centro delle danze del coro. Il teatro (θέατρον), ossia spazio per gli spettatori, fu aggiunto più tardi all'ὀρχήστρα; nei tempi più antichi gli spettatori stavano nel piano attorno a questa, e si servivano al più di panche di legno: talora l'orchestra aveva davanti un pendio naturale. La scena (σκηνή) fu aggiunta per ultima: prima semplice e posticcia, poi stabile e monumentale. Secondo gli ultimi studi però, sembra che in principio la scena stabile servisse soltanto come sfondo, e gli attori seguitassero a recitare nell'orchestra. In fine si ebbe la scena col palco elevato per gli attori.

Fig. 238. **Il Teatro d'Epidauro nel suo stato odierno.** — Fu edificato da Policleto il Giovine alla fine del V secolo a. C. Era il più bello e ricco dei teatri greci: oggi è il meglio conservato. Il teatro propriamente detto (cavea, κοῖλον) aveva 55 ordini di sedili (ἀναβαθμοί, ἑδώλια), 22 al disopra e 33 al disotto di un terrazzino (διάζωμα), che a metà altezza lo divideva in due zone. Delle piccole gradinate salienti secondo i raggi del semicerchio, lo dividevano in 12 settori (κερκίδες), che si raddoppiavano nella zona superiore. Fra l'orchestra ed il primo sedile correva un canale (εὔριπος). — Raggio dell'orchestra: m. 12.10, altezza del teatro: m. 22.50.

Fig. 239. **Tetradrammo d'Alessandro**. — Testa d'Eracle; Zeus in trono. Le monete di Alessandro furono incise da *Pirgotele*.

Fig. 240. **Tetradrammo d'Eumene I di Pergamo** (263-241). — Testa di Filetairo; Atena armata.

Fig. 241. **Tetradrammo di Lisimaco** (323-281). — Testa d'Alessandro col corno d'Amone; Atena con una Nike.

Fig. 242. A sinistra il grande Altare Panteonico (detto di Zeus); a destra, sopra un alto terrazzo, il Tempio d'Atena circondato d'un colonnato a due piani; in fondo il Traianeo. (Vedi le tre pagine seguenti).

Fig. 243. **Pianta dell'Acropoli di Pergamo**. — Presso l'antico tempio d'Atena (IV secolo) i re di Pergamo edificarono la Biblioteca con un grande loggiato, che circondava il tempio da tre lati (non da due, come erroneamente nelle figure 242 e 243). Al tempo dell'Impero Romano, sotto Traiano, fu edificato sulla rocca il Traianeo con loggiato che lo cingeva da tre lati. — Gli scavi furono fatti dal Governo Prussiano negli anni 1878-1880, sotto la direzione del prof. A. Conze e dell'ing. Humann. — Secondo studi più recenti taluni dati devono essere corretti.

Fig. 244. **Moneta di Patrao**, principe d'una tribù semibarbara della Tracia (c. 325 a. C.). — Testa del principe; soldato a cavallo che trafigge con la lancia un pedone.

Fig. 245. **Moneta di Gerone II** di Siracusa (275-216 a. C.). — Ritratto ideale di Gerone il Maggiore (?); quadriga.

Fig. 246. **Moneta della regina Filistis** (moglie di Gerone II?). — Ritratto della regina; quadriga guidata dalla Nike.

Fig. 239. **Tetradrammo d'Alessandro**. — Testa d'Eracle; Zeus in trono. Le monete di Alessandro furono incise da *Pirgotele*.

Fig. 240. **Tetradrammo d'Eumene I di Pergamo** (263-241). — Testa di Filetairo; Atena armata.

Fig. 241. **Tetradrammo di Lisimaco** (323-281). — Testa d'Alessandro col corno d'Amone; Atena con una Nike.

Fig. 242. A sinistra il grande Altare Panteonico (detto di Zeus); a destra, sopra un alto terrazzo, il Tempio d'Atena circondato d'un colonnato a due piani; in fondo il Traianeo. (Vedi le tre pagine seguenti).

PERGAMO
ACROPOLI AGORA
E TEATRO
PIANTA RICOSTRUITA
(1885)

Fig. 243. **Pianta dell'Acropoli di Pergamo**. — Presso l'antico tempio d'Atena (IV secolo) i re di Pergamo edificarono la Biblioteca con un grande loggiato, che circondava il tempio da tre lati (non da due, come erroneamente nelle figure 242 e 243). Al tempo dell'Impero Romano, sotto Traiano, fu edificato sulla rocca il Traianeo con loggiato che lo cingeva da tre lati. — Gli scavi furono fatti dal Governo Prussiano negli anni 1878-1886, sotto la direzione del prof. A. Conze e dell'ing. Humann. — Secondo studi più recenti taluni dati devono essere corretti.

Fig. 244. **Moneta di Patrao**, principe d'una tribù semibarbara della Tracia (c. 325 a. C.). — Testa del principe; soldato a cavallo che trafigge con la lancia un pedone.

Fig. 245. **Moneta di Gerone II** di Siracusa (275-216 a. C.). — Ritratto ideale di Gerone il Maggiore (?); quadriga.

Fig. 246. **Moneta della regina Filistis** (moglie di Gerone II?). — Ritratto della regina; quadriga guidata dalla Nike.

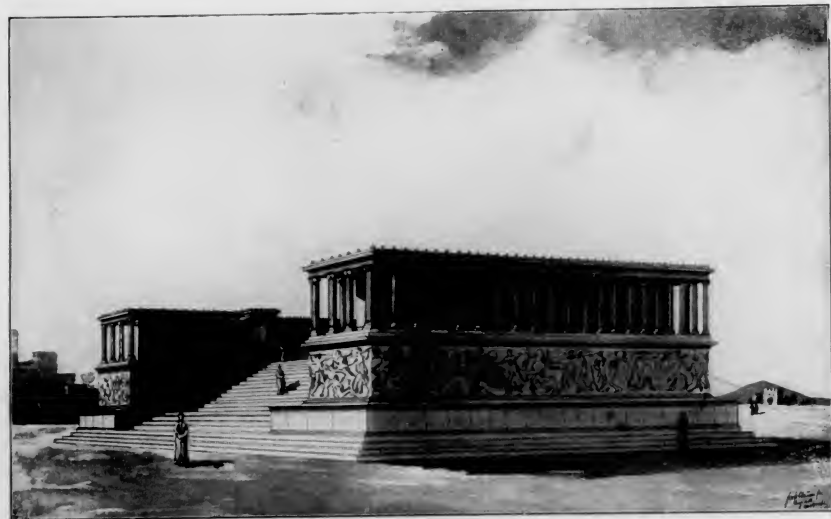



Fig. 247. **Il grande altare di Pergamo.** Disegno di E. Blaum. — Fu costruito, a quanto sembra, dal re Eumene II (197-159). Sopra lo zoccolo, alto circa m. 2,70, correva lungo tutti e quattro i lati, nonchè lungo i fianchi della scalinata, un fregio, che aveva la lunghezza di circa 130 m. ed era alto m. 2,30; lungo le pareti della scalinata andava a poco a poco diminuendo secondo il salire dei gradini. La maggior parte del fregio è conservata, e si ammira nel Museo Pergameno di Berlino.

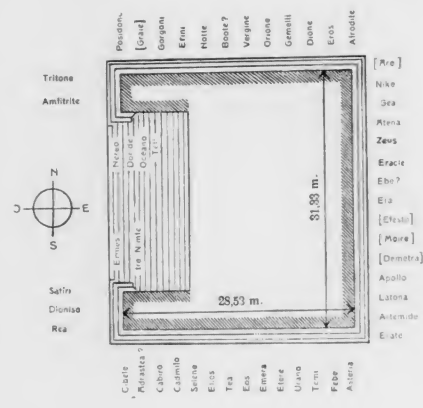



Fig. 248. **Pianta del grande altare pergameno, e schema delle rappresentanze delle divinità nel suo fregio.** — L'altare, come facilmente si rileva, era dedicato a tutti gli Dei (Pantheon). A Pergamo sono compresi fra i πάντες θεοί anche i Re. — Gli Dei combattono contro i Giganti assalitori del cielo; allusione ad un tempo alle guerre dei Pergameni contro i Galli o Galati, come più tardi di Augusto contro i suoi oppositori. (Hor. c. 3, 4). Nel lato settentrionale è rappresentata nel centro della battaglia la Notte con le Costellazioni; nel lato meridionale la dea del giorno e i grandi luminari del cielo. Con simile contrasto sono rappresentati nel lato orientale i massimi numi dell'Olimpo, e nell'occidentale, divisi gli uni dagli altri per la gradinata, gli Dei della terra e dell'acqua.

I nomi delle divinità la cui rappresentanza non è conservata, sono posti fra parentesi quadre.

Nell'età bizantina le lastre marmoree (dello spessore di 50 cm.) del fregio, furono staccate ed impiegate come pietre da costruzione per le colossali mura di difesa contro i barbari assalitori, esse che glorificavano appunto vittorie sopra barbari. Dopo un lavoro di vent'anni, è stato possibile ricomporre in buona parte l'opera famosa nel Museo di Berlino, ma coll'aiuto di scultori italiani. — Del grande altare faceva parte un altro fregio minore, alto m. 1,57, conservato in istato assai più frammentario della Gigantomachia. E' incerta la sua collocazione originale nell'interno; forse correva sotto il colonnato, ma potrebbe anche darsi che fosse disposto a guisa di parapet o intorno all'ara, che era in mezzo alla piattaforma. Vi era rappresentato il mito di *Telefo*, eroe nazionale pergameno; e la rappresentanza, per quanto si può rilevare dai frammenti, ha un carattere più mite di quella del fregio maggiore, corrispondente al contenuto poetico e narrativo della favola. Nel suo complesso fu certamente un'opera pittoresca ed idillica, più conforme alla dignità decorativa d'un interno.

Fig. 249 e 250.

I gruppi di **Zeus** e d'**Atena**, restaurati. — I principali gruppi del grande fregio pergameno non sono forse senza modelli anteriori. Una composizione simile a quella del gruppo d'Atena era nel Mausoleo d'Alicarnasso e nelle sculture del tempio della Nike sull'Acropoli d'Atene. A sua volta il gigante Alcioneo ispirò il gruppo del Laocoonte, ed è assai istruttivo il confronto fra le due espressioni di dolore.

Fig. 251. **Il gruppo di Zeus nel fregio del grande altare di Pergamo.** — A destra ed a sinistra di Zeus sono caduti due Giganti, il primo colpito dal fulmine. Zeus scuote l'egida con la sinistra e scaglia con la destra un altro fulmine contro il re dei Giganti, Porfirione, le cui gambe terminano in serpenti. Questo ha il braccio sinistro ravvolto in una pelle ferina e col destro scagliava certamente un macigno contro il dio. Il serpente della sua gamba destra era in lotta con l'aquila di Zeus (in alto).

Fig. 252. **Il gruppo d'Atena nel fregio di Pergamo.** — Atena afferra il Gigante alato, Alcioneo, per i capelli e lo trascina; il suo serpente sacro lo ha avvinto e gli dà il morso mortale al petto. Invano supplica per lui la sua madre, la dea Terra (Γῆ) datrice di frutta, che esce fuori dal suolo col busto. La Nike, dalle giovani forme gentili, viene volando a coronare la dea vittoriosa. [Cfr. fig. 261].

Fig. 253. **Moneta di Seleuco I Nikator** (307-281). — Testa del re (elmo con corno ed orecchio di toro, pelle leonina al collo); Nike in atto di inghirlandare un trofeo.

Fig. 254. **Moneta di Antioco II Theos** (261-246). — Testa del re; Eracle seduto, con la clava.

Fig. 255. **Moneta d'Antioco Jerace** († 225). — Testa del re; Apollo seduto sull'omfalos. Apollo, eletto per progenitore dai Seleucidi, aveva una statua nel centro d'Antiochia.

Fig. 247. **Il grande altare di Pergamo**. Disegno di L. Blaum. — Fu costruito, a quanto sembra, dal re Eumene II (197-159). Sopra lo zoccolo, alto circa m. 2,50 correva lungo tutti e quattro i lati, nonchè lungo i fianchi della scalinata, un fregio, che aveva la lunghezza di circa 130 m. ed era alto m. 2,30; lungo le pareti della scalinata andava a poco a poco diminuendo secondo il salire dei gradini. La maggior parte del fregio è conservata, e si ammira nel Museo Pergameno di Berlino.

Fig. 248. **Pianta del grande altare pergameno, e schema delle rappresentanze delle divinità nel suo fregio**. — L'altare, come tac lo [illegible] rileva, era dedicato a tutti gli Dei d'Pantheon. A Pergamo sono compresi fra i πάντες θεοί anche i Re. — Gli Dei combattono contro i Giganti assalitori del cielo; allusione ad un tempo alle guerre dei Pergameni contro i Galli o Galati, come più tardi di Augusto contro i suoi oppositori (Hor. c. 3, 4). Nel lato settentrionale è rappresentata nel centro della battaglia la Notte con le Costellazioni; nel lato meridionale la dea del giorno e i grandi luminari del cielo. Con simile contrasto sono rappresentati nel lato orientale i massimi numi dell'Olimpo, e nell'occidentale divisi gli uni dagli altri per la gradinata, gli Dei della terra e dell'acqua.

I nomi delle divinità la cui rappresentanza non è conservata, sono posti tra parentesi quadre.

Nell'età bizantina le lastre marmoree (dello spessore di 50 cm) del fregio, furono staccate ed impiegate come pietre da costruzione per le colossali mura di difesa contro i barbari assalitori, esse che glorificavano appunto vittorie sopra barbari. Dopo un lavoro di vent'anni è stato possibile ricomporre in buona parte l'opera famosa nel Museo di Berlino, ma coll'aiuto di scultori italiani. — Del grande altare faceva parte un altro fregio minore, alto m. 1,57, conservato in istato assai più frammentario della Gigantomachia. E' incerta la sua collocazione originale nell'interno: forse correva sotto il colonnato, ma potrebbe anche darsi che fosse disposto a guisa di parapetto intorno all'ara, che era in mezzo alla piattaforma. Vi era rappresentato il mito di *Telefo*, eroe nazionale pergameno; e la rappresentanza, per quanto si può ricavare dai frammenti, ha un carattere più calmo di quella del fregio maggiore, corrispondente al contenuto poetico e narrativo della favola. Nel suo complesso fu certamente un'opera pittoresca ed elegante, più conforme alla dignità decorativa d'un interno.

Fig. 249 e 250.

I gruppi di **Zeus** e d'**Atena** restaurati. — I principali gruppi del grande fregio pergameno non sono forse senza modelli anteriori. Una composizione simile a quella del gruppo d'Atena era nel Mausoleo d'Alicarnasso e nelle sculture del tempio della Nike sull'Acropoli d'Atene. Anzi ved alla gigante Alcioneo ispirò il gruppo del Laocoonte, ed è assai istruttivo il confronto tra le due espressioni di dolore.

Fig. 251. **Il gruppo di Zeus nel fregio del grande altare di Pergamo**. — A destra ed a sinistra di Zeus sono caduti due Giganti, il primo colpito dal fulmine. Zeus scuote l'egida con la sinistra e scaglia con la destra un altro fulmine contro il re dei Giganti, Porfirione, le cui gambe terminano in serpenti. Questo ha il braccio sinistro ravvolto in una pelle ferina e col destro scagliava certamente un macigno contro il dio. Il serpente della sua gamba destra era in lotta con l'aquila di Zeus (in alto).

Fig. 252. **Il gruppo d'Atena nel fregio di Pergamo**. — Atena afferra il Gigante alato, Alcioneo, per i capelli e lo trascina: il suo serpente sacro lo ha avvinto e gli dà il morso mortale al petto. Invano applica per lui la sua madre, la dea Terra (Γῆ) datrice di frutta, che esce fuori dal suolo col busto. La Nike, dalle giovani forme gentili, viene volando a coronare la dea vittoriosa. [Cfr. fig. 261].

Fig. 253. **Moneta di Seleuco I Nikator** (307-281). — Testa del re in elmo con corna ed orecchio di toro, pelle leonina al collo: Nike in atto di inghirlandare un trofeo.

Fig. 254. **Moneta di Antioco II Theos** (261-246). — Testa del re: Eracle seduto, con la clava.

Fig. 255. **Moneta d'Antioco Jerace** († 225). — Testa del re: Apollo seduto sull'omfalos. Apollo, eletto per progenitore dai Seleucidi, aveva una statua nel centro d'Antiochia.

Fig. 256. **Il « Gallo morente »**. A Roma, nel Museo Capitolino. — Capolavoro greco pergameno, conosciuto col nome di ***Gladiatore morente***: è forse un originale. Quasi con certezza assoluta fece parte dei gruppi dedicati da Attalo I (241-197) ed Eumene II (197-159) per le loro vittorie sui Galli. E' scolpito in marmo di Furni (isole Corassie). — Prima di questa età l'arte greca non aveva mai rappresentato i barbari coi loro caratteri di razza. Il Celta è caratterizzato dai baffi, dai capelli selvaggi e dal *torques* che porta al collo.

Fig. 257. **Il Nilo**. Gruppo colossale nel Museo Vaticano. — Opera greca alessandrina. E' la più bella rappresentanza di divinità fluviale, concepita come simbolo del suo elemento. E' notevole che osservando il dio si prova l'impressione che egli, anche volendolo, non sia in grado di sollevarsi in piedi. — La Sfinge significa il paese del Nilo. I sedici bimbi significano le 16 braccia di cui cresce in altezza l'acqua del fiume nelle inondazioni.

Fig. 258. **Moneta d'argento di Tolomeo I Soter** (305-285). — Testa idealizzata di Alessandro, col corno d'Amone e pelle elefantina: Atena arcaistica.

Fig. 259. **Moneta d' Antimaco Theos**, re di Baetria (II secolo a. C.).

Fig. 260. **Moneta d'argento di Tolomeo I Soter**. — Ritratto del re, con diadema: l'aquila di Zeus posata sopra il fulmine. (Cfr. fig. 143).

Fig. 261. **Il gruppo di Laocoonte**. Nel Cortile ottagono del Belvedere Vaticano. — Scoperto a Roma nel 1506, nelle vicinanze delle Terme di Tito. Opera di *Agesandro, Polidoro* e *Atanodoro* di Rodi (Plinius N. N. 36, 37), del II secolo a. C. o dei primi decenni del I; il più celebrato monumento plastico dell'arte ellenistica. In questa incisione il gruppo è restaurato secondo il motivo originale; il restauro di A. Cornacchini (circa 1730), quale si vede in Vaticano, è sbagliato. Al grande cimento si era provato anche Michelangelo, e dopo di lui il Montorsoli. — Il nostro restauro è stato recentemente confermato dalla scoperta del braccio destro d'una copia antica del gruppo, fatta in Roma dal D.r Pollak.

Il gruppo ottenne sì entusiastica ammirazione da parte degli artisti ed antiquari del Rinascimento, che la sua scoperta fu attribuita a merito di vita eterna per lo scopritore.

Fig. 262. **Tetradrammo di Mitridate V Filopator e Filadelfos**, re del Ponto (157-121 a. C.). — Ritratto del re; Perseo, eletto per progenitore dalla dinastia del Ponto.

Fig. 263. **Tetradrammo di Mitridate VI Eupator** (121-63 a. C.). — Ritratto del re; il cavallo Pegaso, allusione alla discendenza da Perseo.

Fig. 256. **Il « Gallo morente »**. A Roma, nel Museo Capitolino. — Capolavoro greco pergameno, conosciuto col nome di *Gladiatore morente*: è forse un originale. Quasi con certezza assoluta fece parte dei gruppi dedicati da Attalo I (241-197) ed Eumene II (197-159) per le loro vittorie sui Galli. E' scolpito in marmo di Furni (isole Corassie). — Prima di questa età l'arte greca non aveva mai rappresentato i barbari coi loro caratteri di razza. Il Celta è caratterizzato dai baffi, dai capelli selvaggi e dal *torques* che porta al collo.

Fig. 257. **Il Nilo**. Gruppo colossale nel Museo Vaticano. — Opera greca alessandrina. E' la più bella rappresentazione di divinità fluviale, concepita come simbolo del suo elemento. E' notevole che osservando il dio si prova l'impressione che egli, anche volendolo, non sta in grado di sollevarsi in piedi. — La Sfinge significa il paese del Nilo. I sedici bimbi significano le 16 braccia di cui cresce in altezza l'acqua del fiume nelle inondazioni.

Fig. 258. **Moneta d'argento di Tolomeo I Soter** (305-285). — Testa idealizzata di Alessandro, col corno d'Ammone e pelle elefantina; Atena arcaistica.

Fig. 259. **Moneta d' Antimaco Theos**, re di Bactria (II secolo a. C.).

Fig. 260. **Moneta d'argento di Tolomeo I Soter**. — Ritratto del re, con diadema; l'aquila di Zeus posata sopra il fulmine. (Cfr. fig. 143).

Fig. 261. **Il gruppo di Laocoonte**. Nel Cortile ottagono del Belvedere Vaticano. — Scoperto a Roma nel 1506, nelle vicinanze delle Terme di Tito. Opera di *Agesandro, Polidoro* e *Atanodoro* di Rodi (Plinius N. N. 36, 37), del II secolo a. C. o dei primi decenni del I; il più celebrato monumento plastico dell'arte ellenistica. In questa incisione il gruppo è restaurato secondo il motivo originale; il restauro di A. Cornacchini (circa 1730), quale si vede in Vaticano, è sbagliato. Al grande cimento si era provato anche Michelangelo, e dopo di lui il Montorsoli. — Il nostro restauro è stato recentemente confermato dalla scoperta del braccio destro d'una copia antica del gruppo, fatta in Roma dal D.r Pollak.

Il gruppo ottenne sì entusiastica ammirazione da parte degli artisti ed antiquari del Rinascimento, che la sua scoperta fu attribuita a merito di vita eterna per lo scopritore.

Fig. 262. **Tetradrammo di Mitridate V Filopator e Filadelfos**, re del Ponto (157-121 a. C.). — Ritratto del re; Perseo, eletto per progenitore dalla dinastia del Ponto.

Fig. 263. **Tetradrammo di Mitridate VI Eupator** (121-63 a. C.). — Ritratto del re; il cavallo Pegaso, allusione alla discendenza da Perseo.

Fig. 264. Il « **Sarcofago d'Alessandro** », scoperto nelle tombe reali di Sidone nel 1887, ora nel Museo di Costantinopoli. — E' l'ultima grande opera dell'arte greca che passa al periodo ellenistico. Secondo alcuni sarebbe il sepolcro di Abdalonymos, che ebbe il trono da Alessandro circa il 333 a. C. Fu lavorato probabilmente da artisti attici: è di marmo pentelico, e conserva una splendida policromia. Le figure dei bassorilievi sono alte circa 58 cm. La base ha due tori ed un trochilo; sul toro superiore corre una cimasa lesbica rovesciata. Sopra i bassorilievi corre un meandro sostenuto da una cimasa ionica. Il coperchio ha la forma d'un tetto di tempio ionico coi frontoni decorati a bassorilievo; sotto il dentello corre un fregio di pampane. Il sima presenta teste di leoni con tre corna, secondo il motivo dei leogrifi persiani. Questi compaiono in piena figura come acroteri angolari, ed ai lati delle palmette dei due acroteri verticali. Le tegole frontali (hegemones) hanno teste femminili con corona di foglie di canna, secondo il costume di talune danzatrici. Le stesse teste ricorrono come acroteri mediani.

Fig. 265. **Gruppo centrale della scena di caccia scolpita a rilievo nel « Sarcofago d'Alessandro ».**

In questa faccia del celebre monumento sono riuniti nel periglioso gioco della caccia vincitori e vinti. *Alessandro* sarebbe il cavaliere che s'avanza da sinistra; i *Persiani* sono riconoscibili alla *tiara* che copre loro il capo, alle vesti che ricoprono per intero il corpo, ed alla *kandys*, sorta di mantello svolazzante dietro il dorso. — Nel rilievo della faccia opposta, che è la principale, è rappresentata con magnifica composizione la battaglia d'Isso; ed è notevole che in tale rappresentanza è attribuita ad Alessandro la testa d'Eracle, che figurava sulle sue monete, e fu poi tenuta da molti per il suo ritratto.

Fig. 266. **Statua sepolcrale** di marmo pario, detta *Apollo di Tenea*. Scoperta a Tenea presso Corinto (1846), ora nella Gliptoteca di Monaco. — Attribuita ai primi anni del VI secolo ed alla scuola di *Dipoinos* e *Skyllis*. Cfr. fig. 21 e 163.

Fig. 267. **Statua di Apollo**, nel Museo di Cassel. — Attribuita all'età succeduta immediatamente alle Guerre Persiane (475-450): forse molto vicina all'*Apollo Alexicacos* di *Calamis*. L'Apollo di Tenea è in equilibrio rigidamente simmetrico; qui invece è già applicato il partito della gravitazione laterale.

Fig. 268. **Statua di efebo dorico**, intitolata il *Dorifóros*, opera di *Policleto* (di Sicione?), fiorito nella seconda metà del V secolo, trovata nel 1797 nella Palestra di Pompei; ora nel Museo Nazionale di Napoli. In questa statua vediamo l'equilibrio a chiasmo delle quattro estremità.

Fig. 269. **Statua colossale d'Eracle**, detta *Ercole Farnese*. Copia di *Glicone* (I sec. a. C.) da un capolavoro di *Lisippo*. — Nel Museo Nazionale di Napoli. Cfr. per il motivo le fig. 279, 282, 283. (Questa per altro non può essere ritenuta copia fedele: evidentemente vi sono esagerati i tratti naturalistici. Una copia migliore in bronzo è nel Museo del Louvre).

Fig. 270. **Statua d'Alessandro il Grande**, nella Gliptoteca di Monaco; restaurata secondo il motivo originale, come si vede nel Museo di Strasburgo. — Attribuita a *Leocare* (II metà del IV secolo). (Vedine la testa in separato fra i ritratti).

Fig. 271. **Statua d'atleta che si deterge**, intitolata *Apoxyómenos*: opera di *Lisippo* di Sicione, fiorito durante il regno d'Alessandro (336-323). — Trovata nel 1849 in Trastevere; ora nel Museo Vaticano. — In questa statua il peso del corpo posa sopra ambedue le gambe, e queste sono assai discoste l'una dall'altra: equilibrio elastico.

Fig. 266. **Statua sepolcrale** di marmo pario, detta *Apollo di Tenea*. Scoperta a Tenea presso Corinto 1846, ora nella Gliptoteca di Monaco. — Attribuita ai primi anni del VI secolo ed alla scuola di *Dipoinos* e *Skyllis*. Cfr. fig. 21 e 163.

Fig. 267. **Statua di Apollo**, nel Museo di Cassel. — Attribuita all'età precedente immediatamente alle Guerre Persiane (475-450); forse molto vicina all'*Apollo Alexicacos* di *Calamis*. L'Apollo di Tenea è in equilibrio rigidamente simmetrico; qui invece è già applicato il partito della gravitazione laterale.

Fig. 268. **Statua di efebo dorico**, intitolata il *Doriforos*, opera di *Policleto* (di Sicione ?), fiorito nella seconda metà del V secolo, trovata nel 1797 nella Palestra di Pompei; ora nel Museo Nazionale di Napoli. In questa statua vediamo l'equilibrio a contrasto delle quattro estremità.

Fig. 269. **Statua colossale d'Eracle**, detta *Ercole Farnese*. Copia di *Glicone* (I sec. a. C.) da un capolavoro di *Lisippo*. — Nel Museo Nazionale di Napoli. Cfr. per il motivo le fig. 270, 282, 283. (Questa per altro non può essere ritenuta copia fedele: evidentemente vi sono esagerati i tratti naturalistici. Una copia migliore in bronzo è nel Museo del Louvre).

Fig. 270. **Statua d'Alessandro il Grande**, nella Gliptoteca di Monaco, restaurata secondo il motivo originale, come si vede nel Museo di Strasburgo. — Attribuita a *Leocare* (I metà del IV secolo).
(Vedine la testa in separato fra i ritratti).

Fig. 271. **Statua d'atleta che si deterge**, intitolata *Apoxyòmenos*: opera di *Lisippo* di Sicione, fiorito durante il regno d'Alessandro (336-323). — Trovata nel 1849 in Trastevere; ora nel Museo Vaticano. — In questa statua il peso del corpo posa sopra ambedue le gambe, e queste sono assai discoste l'una dall'altra: equilibrio elastico.

Fig. 272. **Statua di discobolo in atto di lanciare il disco.** — Opera di *Mirone* d'Eleuterai, fiorito circa la metà del V secolo. Trovata sull'Esquilino nel 1781; ora nel Palazzo Lancellotti, a Roma. — Di questi giorni (nov. 1906) è stata collocata nel Museo delle Terme a Roma una egregia ricostruzione di questa celebre statua, per opera dell'illustre prof. Rizzo, che la ha tratta dai frammenti d'una copia antica, donata da re Vittorio Emanuele III.

Fig. 273. **Statua di discobolo in atto di prendere la mira.** — Opera attribuita ad *Alcamene*; in spiccato contrasto col Discobolo di Mirone. — A Roma, nel Museo Vaticano.

Fig. 274. **Statua di Marsia che arretra dinanzi ad Atena.** — L'originale faceva parte di un gruppo in bronzo di *Mirone*, che era sull'Acropoli d'Atene. Trovata a Roma nel 1823; ora nel Museo Laterano. Restaurata secondo il motivo originale dal prof. Pahlmann. Il restauro è reso possibile da una moneta ateniese con la rappresentanza del gruppo, dal bassorilievo d'un vaso marmoreo nel Museo Naz. d'Atene, e dalla pittura d'un vaso a figure rosse nel Museo di Berlino.

Fig. 275. **Nike volante**, scoperta a Delo; completata nell'Istituto Archeologico di Lipsia. — Attribuita ad *Archermos* di Chio (prima metà del VI secolo). L'originale è nel Museo Nazionale d'Atene.

Fig. 276. **La Nike di Peonio**, restaurata. Altezza totale: c. 12 m. Cfr. fig. 133 e 168.

Fig. 277. **Statua di Nike volante**, opera di *Peonio* di Mende. Secondo il restauro di O. Rühm nell'Albertinum di Dresda. — Fu dedicata circa il 420 a. C. nell'Altis d'Olimpia dai Messeni stabilitisi a Naupactos nel 456, e da quei di Naupactos, sopra un'alta base triangolare. La Dea discende a volo sulla terra (l'aquila!). Una copia (?) fu dedicata a Delfi.

Fig. 272. **Statua di discobolo in atto di lanciare il disco.** — Opera di *Mirone* d'Eleuterai, vissuto circa la metà del V secolo. Trovata sull'Esquilino nel 1781; ora nel Palazzo Lancellotti, a Roma. — Di questi giorni (nov. 1906) è stata collocata nel Museo delle Terme a Roma una egregia ricostruzione di questa celebre statua, per opera dell'illustre prof. Rizzo, che la ha tratta dai frammenti d'una copia antica, donata da re Vittorio Emanuele III.

Fig. 273. **Statua di discobolo in atto di prendere la mira.** — Opera attribuita ad *Alcamene*: in spiccato contrasto col Discobolo di Mirone. — A Roma, nel Museo Vaticano.

Fig. 274. **Statua di Marsia che arretra dinanzi ad Atena.** — L'originale faceva parte di un gruppo in bronzo di *Mirone*, che era sull'Acropoli d'Atene. Trovata a Roma nel 1823; ora nel Museo Laterano. Restaurata secondo il motivo originale dal prof. Pahlmann. Il restauro è reso possibile da una moneta ateniese con la rappresentanza del gruppo, dal bassorilievo d'un vaso marmoreo nel Museo Naz. d'Atene, e dalla pittura d'un vaso a figure rosse nel Museo di Berlino.

Fig. 275. **Nike volante**, scoperta a Delo; completata nell'Istituto Archeologico di Lipsia. — Attribuita ad *Archermos* di Chio (prima metà del VI secolo). L'originale è nel Museo Nazionale d'Atene.

Fig. 276. **La Nike di Peonio**, restaurata. Altezza totale: c. 12 m. Cfr. fig. 133 e 168.

Fig. 277. **Statua di Nike volante**, opera di *Peonio* di Mende. Secondo il restauro di G. Rühm nell'Albertinum di Dresda. — Fu dedicata circa il 420 a. C. nell'Altis d'Olimpia dai Messeni stabilitisi a Naupaktos nel 456, e da quei di Naupatto, sopra un'alta base triangolare. La Dea discende a volo sulla terra d'aquila(?). Una copia (?) fu dedicata a Delfi.

Fig. 278. **Eirene con Pluto bambino,** gruppo di *Cefisodoto,* padre di Prassitele. — Trovato a Roma: ora nella Gliptoteca di Monaco. Lo scettro della dea ed il cornucopia del bimbo sono restituiti, secondo dati offerti da antiche monete di Cizico e d'Atene, nel restauro nell'Albertinum di Dresda. L'originale (di bronzo!) fu dedicato nell'Agora d'Atene dopo la vittoria di Cabria a Nasso (376) e di Timoteo ad Alyzia (375), seguite dalla pace del 371. Eirene e Pluto si trovano spesso congiunti (Odissea XXIV, 486; Teognide 885; Epigramma di Daoco a Delfi). — (È istruttivo il confronto fra questa Eirene e talune Madonne del Rinascimento).

Fig. 279. **Ermes con Dioniso bambino,** opera di *Prassitele* d'Atene (fiorito tra il 370 e il 336), dedicata nel Tempio d'Era ad Olimpia. — Secondo il restauro nell'Albertinum di Dresda: l'originale, di marmo pario, è nel Museo d'Olimpia. Il grappolo, la corona ed il caduceo, erano aggiunti di bronzo. Notisi l'eccessiva piccolezza di Dioniso: l'artista non volle fare un gruppo, ma un Ermes. Quest'opera di Prassitele, uno dei pochi originali d'antico artista che possediamo, è da confrontarsi con l'Eirene di Cefisodoto. Fu scoperta l'8 maggio 1877.

Fig. 278. **Eirene con Pluto bambino,** gruppo di *Cefisodoto,* padre di Prassitele. -- Trovato a Roma; ora nella Gliptoteca di Monaco. Lo scettro della dea ed il cornucopia del bimbo sono restituiti, secondo dati offerti da antiche monete di Cizico e d'Atene, nel restauro nell'Albertinum di Dresda. L'originale (di bronzo?) fu dedicato nell'Agora d'Atene dopo la vittoria di Cabria a Nasso (376) e di Timoteo ad Alesia (375), seguite dalla pace del 371. Eirene e Pluto si trovano spesso congiunti (Odissea XXIV, 486; Teognide 885, Epigramma di Daoco a Delfo. — (È istruttivo il confronto tra questa Eirene e talune Madonne del Rinascimento).

Fig. 279. **Ermes con Dioniso bambino**, opera di *Prassitele* d'Atene (fiorito tra il 370 e il 330), dedicata nel Tempio d'Era ad Olimpia. — Secondo il restauro nell'Albertinum di Dresda: l'originale, di marmo pario, è nel Museo d'Olimpia. Il grappolo, la corona ed il caduceo, erano aggiunti di bronzo. Notisi l'eccessiva piccolezza di Dioniso: l'artista non volle fare un gruppo, ma un Ermes. Quest'opera di Prassitele, uno dei pochi originali d'antico artista che possediamo, è da confrontarsi con l'Eirene di Cefisodoto. Fu scoperta l'8 maggio 1877.

Fig. 280. **Testa dell'Ermes di Prassitele**. — Il grande scultore ha dato in questa testa la piena espressione plastica all'ideale del Dio forte (ἐναγώνιος), bello, gentile (χαρμόφρων) e buono (ἐριούνιος), quale lo celebrarono i poeti greci ed Orazio.

Fig. 281. **Testa d'Afrodite**, trovata a Tralles nella Caria, ora nella collezione Kaufmann a Berlino. — Copia dalla statua d'Afrodite scolpita da *Prassitele* per la città di *Cnido*, celebrata come la statua più bella dell'antichità e supremo capolavoro dell'artista.

Fig. 282. **Statua d'Apollo Sauroctonos** (uccisore della lucertola), da un originale di *Prassitele*. — Trovata sul Palatino nel 1777; ora nel Museo Vaticano. Il dio arciero è tramutato in un giovinetto che si trastulla. Il tronco e la lucertola sono posti come semplici accessori: l'artista volle soltanto creare un corpo snello, pieghevole, quasi diremmo fluente.

Fig. 284. **Niobe in atto di difendere l'ultima figlia**. — Fa parte di una serie di statue di Niobidi scoperte a Roma, tra Laterano e Porta Maggiore, nel 1583; ora a Firenze, nella Galleria degli Uffizi. Opera d'un artista della fine del IV secolo, che riunì in questo gruppo lo stile prassitelico e quello di *Scopa*. Le rimanenti statue della serie sono probabilmente posteriori.

Fig. 283. **Giovine satiro in riposo**, da un originale attribuito a *Prassitele*. — Trovato nella Villa Adriana (Tivoli); ora nel Museo Capitolino. Il satiro selvaggio e bestiale è tramutato in un fiorente garzone con espressione beata di contentezza e riposo. L'artista non persegue altro ideale, se non la gioventù e la bellezza.

Fig. 280. **Testa dell'Ermes di Prassitele.** — Il grande scultore ha dato in questa testa la piena espressione plastica all'ideale del Dio forte ([illegible]), bello, gentile ([illegible]) e buono ([illegible]), quale lo celebrarono i poeti greci ed Orazio.

Fig. 281. **Testa d'Afrodite**, trovata a Tralles nella Caria, ora nella collezione Kaufmann a Berlino. — Copia dalla statua d'Afrodite scolpita da *Prassitele* per la città di *Cnido* celebrata come la statua più bella dell'antichità e supremo capolavoro dell'artista.

Fig. 282. **Statua d'Apollo Sauroctonos** (uccisore della lucertola), da un originale di *Prassitele.* — Trovata sul Palatino nel 1777; ora nel Museo Vaticano. Il dio arciero è tramutato in un giovinetto che si trastulla. Il tronco e la lucertola sono posti come semplici accessori; l'artista volle soltanto creare un corpo snello, pieghevole, quasi diremmo fluente.

Fig. 284. **Niobe in atto di difendere l'ultima figlia.** — Fa parte di una serie di statue di Niobidi scoperte a Roma, tra Laterano e Porta Maggiore, nel 1583; ora a Firenze, nella Galleria degli Uffizi. Opera d'un artista della fine del IV secolo, che riunì in questo gruppo lo stile prassitelico e quello di *Scopa.* Le rimanenti statue della serie sono probabilmente posteriori.

Fig. 283. **Giovine satiro in riposo**, da un originale attribuito a *Prassitele.* — Trovato nella Villa Adriana (Tivoli); ora nel Museo Capitolino. Il satiro selvaggio e bestiale è tramutato in un fiorente garzone con espressione beata di contentezza e riposo. L'artista non persegue altro ideale, se non la gioventù e la bellezza.

Fig. 285. **Testa di Niobe**, dallo stesso originale della figura 284. A Brocklesby-Park (Inghilterra), nella Collezione di Lord Yarborough. — La Niobe e la Demetra di Cnido sono le prime e più notevoli imagini di madre dolorosa nell'arte greca.

Fig. 286. **Testa di Demetra**. da una statua trovata a Cnido nel 1858, ora nel Museo Britannico. — Opera d'un artista dell'età di Scopa (e di Prassitele). [Confrontisi il dolore di Niobe e di Demetra con quello di Laocoonte, fig. 261].

Fig. 287. **Ermes in riposo.** Bronzo ercolanese nel Museo Nazionale di Napoli. — Statua attribuita alla scuola lisippea. Ermes è rappresentato come messo degli Dei (διακτορος, κῆρυξ).

Fig. 289. **Didrammo di Feneo in Arcadia**, della metà del IV secolo. — Testa di Demetra con corona di spighe, orecchino e collana (cfr. figura 145); Ermes che porta il piccolo Arcas, figlio di Zeus e di Callisto. Cfr. figura 279.

Fig. 290. **Moneta di Ainos** (alla foce dell'Ebro). Circa 410 a. C. — Testa d'Ermes.

Fig. 288. **Ermes in atteggiamento di oratore.** — Statua di carattere prassitelico, nel Museo Britannico; nota col nome di *Mercurio Farnese*. (Cfr. fig. 279).

Fig. 293. **Didrammo di Crotone**, del IV s. a. C.
Diritto: Eracle, fondatore della città: rovescio: Tripode ornato di tenie, col gruppo di Apollo che uccide il drago Pitone, forse da un'opera di *Pitagora* di Samo.

Fig. 294. **Moneta argentea di Taranto**, del VI s. a. C. — Apollo con la lira, in atto di odorare un fiore.

Fig. 295. **Testa d'Apollo**, sopra una moneta di Megara (IV s. a. C). — Rovescio: lira, Μεγαρέ[ων.

Fig. 291. **L'Apollo di Belvedere.** — Trovato alla fine del Quattrocento presso Grottaferrata: ora nel cortiletto del Belvedere in Vaticano. Restaurato dal Montorsoli. (Il Dio aveva nella sinistra l'arco, nella destra (male risarcita) un ramoscello d'alloro adorno di tenie. La statua è attribuita a *Leocare*.

Fig. 292. **Apollo Citaredo o Musagete.** — Statua di marmo italico, trovata a Tivoli insieme con varie statue di Muse (1774). Copia da un originale attribuito a *Scopa* di Paro. Non è peraltro escluso che appartenga al fecondo periodo di ritorno all'arte dei secoli V e IV, che avvenne nel sec. II a. C. (Sulla cetra è scolpito Marsia appeso).

Fig. 296. **Testa di Apollo**, sopra una moneta di Lesbo.

Fig. 297. **Apollo e il cigno**, sopra un tetradrammo di Clazomene, inciso da *Teodoto*: della fine del V s. a. C.

Fig. 285. **Testa di Niobe**, dallo stesso originale della figura 284. A Brocklesby-Park (Inghilterra), nella Collezione di Lord Yarborough. — La Niobe e la Demetra di Cnido sono le prime e più notevoli imagini di madre dolorosa nell'arte greca.

Fig. 286. **Testa di Demetra** da una statua trovata a Cnido nel 1858, ora nel Museo Britannico. — Opera d'un artista dell'età di Scopa e di Prassitele. [Confrontisi il dolore di Niobe e di Demetra con quello di Laocoonte, fig. 2d].

Fig. 287. **Ermes in riposo.** Bronzo ercolanese nel Museo Nazionale di Napoli. — Statua attribuita alla scuola lisippea. Ermes è rappresentato come messo degli Dei (διάκτορος, ἀγγελος).

Fig. 289. **Didrammo di Feneo in Arcadia**, della metà del IV secolo. — Testa di Demetra con corona di spighe, orecchino e collana (cfr. figura 145). Ermes che porta il piccolo Arcas figlio di Zeus e di Callisto. Cfr. figura 279.

Fig. 290. **Moneta di Ainos** sulla foce dell'Ebro. Circa 410 a. C. — Testa d'Ermes

Fig. 288. **Ermes in atteggiamento di oratore.** — Statua di carattere prassitelico, nel Museo Britannico; nota col nome di *Mercurio Farnese*. Cfr. fig. 279.

Fig. 293. **Didrammo di Crotone**, del IV s. a. C.

Diritto: Eracle, fondatore della città; rovescio: Tripode ornato di tenie, col gruppo di Apollo che uccide il drago Pitone, forse da un'opera di *Pitagora* di Samo.

Fig. 294. **Moneta argentea di Taranto**, del VI s. a. C. — Apollo con la lira, in atto di odorare un fiore.

Fig. 295. **Testa d'Apollo**, sopra una moneta di Megara (IV s. a. C). — Rovescio: lira. Μεγαρέων.

Fig. 292. **Apollo Citaredo o Musagete.** — Statua di marmo italico, trovata a Tivoli insieme con varie statue di Muse (1774). Copia da un originale attribuito a *Scopa* di Paro. Non è peraltro escluso che appartenga al fecondo periodo di ritorno all'arte dei secoli V e IV, che avvenne nel sec. II a. C. (Sulla cetra è scolpito Marsia appeso).

Fig. 291. **L'Apollo di Belvedere.** — Trovato alla fine del Quattrocento presso Grottaferrata; ora nel cortiletto del Belvedere in Vaticano. Restaurato dal Montorsoli. Il Dio aveva nella sinistra l'arco, nella destra (male risarcita) un ramoscello d'alloro adorno di tenie. La statua è attribuita a *Leocare*.

Fig. 296. **Testa di Apollo**, sopra una moneta di Lesbo.

Fig. 297. **Apollo e il cigno,** sopra un tetradrammo di Clazomene, inciso da *Teodoto*: della fine del V s. a. C.

Fig. 298. **La via delle tombe, presso la porta del Dipylon ad Atene.**
I. Stele di Dexileos, famiglia di Lysanias (IV sec.). — IV. Stele di Corallion, moglie di Agatone (IV sec.). — VI. Stele a naisco, altra volta dipinta. — VIII. Stele sormontata da un toro. — X. Stele sormontata da un molosso.

Fig. 299. **Stele sepolcrale d'una madre.** — Bassorilievo arcaico d'arte ionica. A Roma, nella Villa Albani.

A dire di W. Goethe, gli artisti greci posero nei bassorilievi delle tombe il semplice presente degli uomini, e così ne hanno continuato e reso duratura l'esistenza. « Non giungono le mani, non guardano al cielo, ma son lì, quello che furono e quello che sono. Stanno riuniti, si confortano a vicenda, si amano; e questo è espresso nelle lapidi con una grazia ineffabile ».

Fig. 300. **L'ultimo saluto d'Orfeo ad Euridice.** — Bassorilievo votivo della fine del V secolo, attribuito alla scuola di *Fidia*. Nella Villa Albani. (La fig. a sinistra è di Ermes ψυχοπομπός).

Fig. 301. **Stele sepolcrale scolpita da Alxenore di Nasso**; trovata in Beozia, ora nel Museo Nazionale d'Atene. — L'uomo offre una cavalletta al cane. Fine del VI s. a. C.

Fig. 302. **Stele sepolcrale di Aristion**, scolpita da *Aristocle* (fine del secolo VI, scuola attica). Completata da A. Brueckner. — L'originale è ad Atene.

Fig. 303. **Stele sepolcrale d'una giovinetta.** Già a Venezia, nel palazzo Giustiniani alle Zattere, ora nel R. Museo di Berlino. — Opera d'arte ionica, della prima metà del V secolo.

Fig. 304. **Stele sepolcrale di Egeso, moglie di Prosseno.** — Ad Atene, Dipylon. (È posta di fronte alla stele col molosso, v. fig. 298). L'inquadratura della stele è a foggia di tempietto (naiscos). Sull'architrave si legge: Ἡγησὼ Προξένο[υ]. — Appartiene alla fine del V secolo e deriva dalla scuola di *Fidia*. (Egeso aveva nella destra un oggetto prezioso tratto dal cofanetto offertole dall'ancella; l'oggetto era espresso in colore).

Fig. 298. **La via delle tombe, presso la porta del Dipylon ad Atene.**
I. Stele di Dexileos, famiglia di Lysanias (IV sec.). — IV. Stele di Coralion, moglie di Agatone (IV sec.). — VI. Stele a naisco, altra volta dipinta. — VIII. Stele sormontata da un toro. — X. Stele sormontata da un molosso.

Fig. 299. **Stele sepolcrale d'una madre.** — Bassorilievo arcaico d'arte ionica. A Roma, nella Villa Albani.

A dire di W. Goethe, gli artisti greci posero nei bassorilievi delle tombe il semplice presente degli uomini, e così ne hanno continuato e reso duratura l'esistenza. « Non giungono le mani, non guardano al cielo, ma son lì, quello che furono e quello che sono. Stanno riuniti, si confortano a vicenda, si amano: e questo è espresso nelle lapidi con una grazia ineffabile ».

Fig. 300. **L'ultimo saluto d'Orfeo ad Euridice.** — Bassorilievo votivo della fine del V secolo, attribuito alla scuola di *Fidia*. Nella Villa Albani. (La fig. a sinistra è di Ermes ψυχοπομπός).

Fig. 301. **Stele sepolcrale scolpita da Alxenore di Nasso**: trovata in Beozia, ora nel Museo Nazionale d'Atene. — L'uomo offre una cavalletta al cane. Fine del VI s. a. C.

Fig. 302. **Stele sepolcrale di Aristion**, scolpita da *Aristocle* (fine del secolo VI, scuola attica). Completata da A. Brueckner. — L'originale è ad Atene.

Fig. 303. **Stele sepolcrale d'una giovinetta.** Già a Venezia, nel palazzo Giustiniani alle Zattere, ora nel R. Museo di Berlino. — Opera d'arte ionica, della prima metà del V secolo.

Fig. 304. **Stele sepolcrale di Egeso, moglie di Prosseno.** — Ad Atene, Dipylon, (posta di fronte alla stele col molosso, v. fig. 298). L'inquadratura della stele è a foggia di tempietto naiskos. Sull'architrave si legge: Ἡγησὼ Προξένο[υ]. — Appartiene alla fine del V secolo e deriva dalla scuola di *Fidia*. (Egeso aveva nella destra un oggetto prezioso tratto dal cofanetto offertole dall'ancella; l'oggetto era espresso in colore

Fig. 305. **Menelao col cadavere di Patroclo** (Iliade, XVI, 806 e seguenti). — Dal restauro nel Museo Albertinum di Dresda, del gruppo esistente a Firenze nella Loggia de' Lanzi. — Qui abbiamo uno dei più singolari esempi di restituzione d'un'opera antica. Scoperto a Roma, in una vigna presso Porta Portese, nelle sole parti inferiori, e comperato dal Granduca Cosimo I, il gruppo fu restaurato nel 1640 da Tacca e Salvietti, secondo una copia del Palazzo Pitti, venuta anch'essa di Roma. Importanti frammenti di due altre copie, capitale una testa di Menelao, furono trovati nella Villa Adriana, e sono in Vaticano. Ma la copia più celebre è a vedersi nel torso addossato al Palazzo Braschi di Roma, conosciutissimo col nome di *Pasquino*. Primo il pittore Raffaello Mengs (1728-1779) tentò di riprodurre dai vari frammenti l'originale; lo stesso fece nel 1837 lo scultore Ricci a Firenze. Dopo più altri tentativi, il problema fu risolto dal pittore O. Donner von Richter. (Annali dell'Ist. Arch. 1877). — Questo gruppo, nel quale si riconoscono elementi scopasici e lisippei, e che ci richiama ai bassorilievi del Mausoleo d'Alicarnasso, fu creato probabilmente alla fine del IV secolo.

Fig. 306. **Il supplizio di Dirce**, gruppo conosciuto col nome di *Toro Farnese*. — Dal restauro esistente nell'Albertinum di Dresda: la copia antica è nel Museo Nazionale di Napoli. — Opera degli scultori tralliani *Apollonio* e *Taurisco*: scoperto a Roma, nelle Terme di Caracalla, nel 1540, sotto Paolo III Farnese. Attribuito alla prima metà del I secolo a. C. — Anfione (a destra, riconoscibile per la lira), e Zeto, i due Dioscuri tebani, puniscono Dirce, moglie di Lico, dei torti da essa inflitti alla loro madre Antiope. La composizione è forse inventata secondo l' « Antiope » di Euripide. — La figura in basso a destra personifica il monte Citerone, dove avvenne il fatto. — Il gruppo fu trovato in uno stato assai frammentario: Giambattista della Porta risarcì quasi per intero il toro, la parte superiore di Dirce, le gambe e le braccia dei due giovini e la testa di Zeto (copiata da un ritratto di Caracalla); del cane erano conservate soltanto le estremità delle zampe. — Per farsi una giusta idea di questo gruppo, bisogna imaginarlo quale fu disposto in origine a Rodi, in un giardino all'aperto, come coronamento d'un piccolo monte artificiale. Qui ammiriamo la stessa forza e passione nel movimento, la potente arditezza e la tecnica sapiente della Gigantomachia di Pergamo.

Fig. 305. **Menelao col cadavere di Patroclo** (Iliade XVII, [illegible]). — Dal [illegible] Museo Albertinum di Dresda, del gruppo esistente a Firenze nella Loggia de' Lanzi. — Qui abbiamo [illegible] azione d'un'opera antica. Scoperto a Roma, in una vigna presso Porta Portese, [illegible] portato dal Granduca Cosimo I, il gruppo fu restaurato nel 1640 da Facca e Salvetti, [illegible] Pitti venuta anch'essa di Roma. Importanti frammenti di due altre copie, [illegible] trovati nella Villa Adriana, e sono in Vaticano. Ma la copia più celebre [illegible] Braschi di Roma, conosciutissimo col nome di *Pasquino*. Prima il pittore Raffaello Mengs (1728-1779) [illegible] parte dai vari frammenti l'originale; lo stesso fece nel 1837 lo scultore Ricci a Firenze [illegible] dal pittore O. Donner von Richter (Annali dell'Ist. Arch. 1870). — Questo gruppo [illegible] possono elementi scopadici e lisippei, e che ci richiama ai bassorilievi del Mausoleo di Alicarnasso [illegible] alla fine del IV secolo.

Fig. 306. **Il supplizio di Dirce**, gruppo conosciuto col nome di *Toro Farnese*. — Dal restauro esistente nell'Albertinum di Dresda; la copia antica è nel Museo Nazionale di Napoli. — Opera degli scultori tralliani *Apollonio* e *Taurisco*; scoperto a Roma, nelle Terme di Caracalla, nel 1546, sotto Paolo III Farnese. Attribuito alla prima metà del I secolo a. C. — Anfione (a destra, riconoscibile per la lira), e Zeto, i due Dioscuri tebani, puniscono Dirce, moglie di Lico, dei torti da essa inflitti alla loro madre Antiope. La composizione è forse inventata secondo l'«Antiope» di Euripide. — La figura in basso a destra personifica il monte Citerone, dove avvenne il fatto. — Il gruppo fu trovato in uno stato assai frammentario: Giambattista della Porta risarcì quasi per intero il toro, la parte superiore di Dirce, le gambe e le braccia dei due giovini e la testa di Zeto (copiata da un ritratto di Caracalla); del cane erano conservate soltanto le estremità delle zampe. — Per farsi una giusta idea di questo gruppo, bisogna imaginarlo quale fu disposto in origine a Rodi, in un giardino all'aperto, come coronamento d'un piccolo monte artificiale. Qui ammiriamo la stessa forza e passione nel movimento, la potente arditezza e la tecnica sapiente della Gigantomachia di Pergamo.

Fig. 307. **Socrate**. Nel Museo di Villa Albani; trovato in una villa presso Tuscolo nel 1755. — Attribuito a *Lisippo*.

Fig. 308. **Platone**. Nel Museo Vaticano. — Attribuito a *Silanione* d'Atene seconda metà del IV sec.). L'inscrizione ΖΗΝΩΝ è moderna.
L'autore di questo busto dovette conoscere di persona il filosofo: però il suo ritratto non è ideale come quelli di Sofocle, d'Euripide e di Socrate, ma reso schiettamente secondo natura. Ben diversa espressione spirituale avrebbe dato l'artista a Platone, se non fosse stato poco meno che suo contemporaneo.

Fig. 309. **Pericle**. Nel Museo Britannico; trovato in una villa presso Tivoli nel 1781. — Attribuito a *Cresilas* di Cidonia, contemporaneo di Fidia.

Fig. 310. **Alessandro**. Testa della statua di Monaco (fig. 270). — Attribuita a *Leocare*.

Fig. 311. **Euripide**. Nel Museo Nazionale di Napoli. — Attribuito alla metà del IV secolo. Su proposta di Licurgo, fu dedicata al poeta una statua dal popolo d'Atene, nel Teatro di Dioniso.

Fig. 315. **Socrate**.

Fig. 316. **Platone**.

Fig. 312. **Tucidide**. A Holkham Hall (Inghilterra). — Attribuito a *Silanione*. Al grande storico fu dedicata dagli Ateniesi una statua di bronzo sull'Acropoli.

Fig. 313. **Sofocle**. A Roma, nel Palazzo Laterano. — Statua trovata nel 1839 a Terracina. Dopo la morte del poeta, il figlio gli fece erigere una statua; un'altra gliene eresse il popolo, su proposta di Licurgo, circa il 340 a. C.

Fig. 317. **Principe greco**. (Filippo II?).

Fig. 318. **Uno dei Seleucidi**.

Fig. 315-318. Esempi di ritratti greci su **cammei**, nel Museo Britannico.

Fig. 314. **Demostene**. A Roma, nel Museo Vaticano. — Gli Ateniesi eressero una statua al grande oratore circa il 280 a. C., opera di *Polyeucto*. Secondo il motivo originale le mani dovrebbero essere conserte.

Fig. 307. **Socrate.** Nel Museo di Villa Albani; trovato in una villa presso Tuscolo nel 1755. — Attribuito a *Lisippo*.

Fig. 308. **Platone.** Nel Museo Vaticano. — Attribuito a *Silanione* d'Atene, seconda metà del IV secolo. L'inscrizione ZHNΩN è moderna.

L'autore di questo busto dovette conoscere di persona il filosofo, però il suo ritratto non è ideale come quelli di Sofocle, d'Euripide e di Socrate, ma reso schiettamente secondo natura. Ben diversa espressione spirituale avrebbe dato l'artista a Platone, se non fosse stato poco meno che suo contemporaneo.

Fig. 309. **Pericle.** Nel Museo Britannico; trovato in una villa presso Tivoli nel 1781. — Attribuito a *Cresilas* di Cidonia, contemporaneo di Fidia.

Fig. 310. **Alessandro.** Testa della statua di Monaco (fig. 291). — Attribuita a *Leocare*.

Fig. 311. **Euripide.** Nel Museo Nazionale di Napoli. — Attribuito alla metà del IV secolo. Su proposta di Licurgo, fu dedicata al poeta una statua dal popolo d'Atene, nel Teatro di Dioniso.

Fig. 315. **Socrate.**

Fig. 316. **Platone.**

Fig. 312. **Tucidide.** A Holkham Hall Inghilterra. — Attribuito a *Silanione*. Al grande storico fu dedicata dagli Ateniesi una statua di bronzo sull'Acropoli.

Fig. 313. **Sofocle.** A Roma, nel Palazzo Laterano. Statua trovata nel 1839 a Terracina. Dopo la morte del poeta, il figlio gli fece erigere una statua; un'altra gliene eresse il popolo, su proposta di Licurgo, circa il 340 a. C.

Fig. 317. **Principe greco.** (Filippo II?).

Fig. 318. **Uno dei Seleucidi.**

Fig. 315-318. Esempi di ritratti greci su **cammei**, nel Museo Britannico.

Fig. 314. **Demostene.** A Roma, nel Museo Vaticano. — Gli Ateniesi eressero una statua al grande oratore circa il 280 a. C., opera di *Polyeucto*. Secondo il motivo originale le mani dovrebbero essere conserte.

Fig. 319. **Lo scempio di Troia (Iliupersis)**, pittura di *Brygos* (IV sec. a. C.), sopra una coppa a figure rosse su fondo nero, nel Museo del Louvre a Parigi.
I ceramografi greci si complacquero di trarre spesso la materia delle loro pitture decorative dal Ciclo Troiano, e specialmente dai duelli e dalle scene guerresche. In questa magnifica pittura, che si distingue per singolare forza e sentimento di composizione, per la libera grazia e la sicurezza del disegno, e rivela una concezione artistica elevata e profonda, è descritto lo scempio che fecero i Greci dei Troiani dopo la presa della città. Il vecchio re *Priamo* (parte inferiore) è venuto a rifugiarsi sull'altare, presso il quale si vede un gran tripode sacro; ha lo scettro reale appoggiato alla spalla destra, e tende le braccia in atto di difesa e di preghiera verso il crudele figlio d'Achille, *Neoptolemo*, che ha afferrato per un piede il suo piccolo nipote *Astyanatte*, figlio di Ettore, e sta per sbatterlo contro di lui. Sullo scudo dell'eroe greco, dietro il quale pende un ricco manto ornamentale, è dipinto un leone in atto di spiccare il salto, in piena corrispondenza con la furia di Neoptolemo. Dopo l'altare si vede *Polyssena* tratta prigioniera da *Acamante*, figlio di Teseo. — Nel lato opposto della coppa (parte superiore) è rappresentato un momento precedente. A sinistra giace al suolo un troiano che fa l'ultimo tentativo per sollevarsi e resistere contro un greco, opponendo la sua debole clamide alla spada del vincitore. Nel mezzo un altro greco si china sopra un troiano caduto e morente, per dargli l'ultimo colpo: contro di lui si avventa *Andromaca* brandendo un utensile di legno, mentre dietro di lei fugge un fanciullo, lo stesso Astyanatte. Fra i due guerrieri greci si vede una donna in atto di disperazione; forse Ecabe, forse *Cassandra* errante fra le scene di morte nella tragica notte. — Notisi che il decoratore greco ha riempito con una palmetta lo spazio rimasto vuoto a destra. — Nell'interno della coppa è rappresentato — efficace contrasto, — il vecchio padre d'Achille, *Peleo*, (o forse Foinice, il maestro?) al quale la schiava amata dall'eroe, *Briseide*, riempie la coppa protesa. Sulla parete pendono in pace lo scudo e la spada.

Fig. 320. **Duello fra Achille e Memnone.** Pittura sopra un cratere a figure rosse attribuito a *Duris* (IV secolo). A Berlino, raccolta privata.

A terra giace *Melanippo* morente, con gli occhi chiusi ed una gamba rattratta nell'agonia; sopra il suo corpo combattono *Achille* e *Memnone*, nipote di Priamo e re degli Etiopi, venuto in soccorso di Troia. Memnone è già ferito a morte e sta per cadere all'indietro, nelle braccia di sua madre *Eos*. Achille è assistito da *Atena*. (Nota l'egida di Atena; come è assicurato lo scudo al braccio d'Achille; e la Gorgone sullo scudo di Memnone). — Sulla parte opposta del cratere è rappresentato il duello fra Diomede ed Enea.

Fig. 321. **L'uccisione di Egisto.**

Pittura a figure rosse sopra un vaso del Museo di Berlino.

Il giovine eroe *Oreste* trafigge *Egisto*, che è seduto sopra un trono. Da sinistra, accorre *Clytemestra* in aiuto del marito: a destra, *Elettra* fa cenno al fratello del pericolo che lo minaccia alle spalle. (Cfr. le *Choefore* di Eschilo, in cui la versione del tragico fatto è alquanto diversa e posteriore.)

Fig. 322. **Scena comica.** Pittura d'un vaso a figure rosse. — E' rappresentata la parodia buffonesca d'un mito. Il vecchio centauro *Chirone* sale a gran fatica la scala di casa sua; in cima alla scala è il suo schiavo *Xantia*, che lo aiuta a salire. In alto a destra, guardano due Ninfe dalla grotta di un monte. Il giovinetto è forse un semplice spettatore.

Fig. 319. **Lo scempio di Troia (Iliupersis)**, pittura di *Brygos* (V sec. a. C.) sopra una coppa a figure rosse su fondo nero, nel Museo del Louvre a Parigi.

I ceramografi greci si compiacquero di trarre spesso la materia delle loro pitture decorative dal Ciclo Troiano e specialmente dai fatti e dalle scene guerresche. In questa magnifica pittura, che si distingue per singolare forza e sentimento di composizione, per la libera grazia e la sicurezza del disegno, e rivela una concezione artistica elevata e profonda, è descritto lo scempio che fecero i Greci dei Troiani dopo la presa della città. Il vecchio re *Priamo* (parte inferiore) è venuto a rifugiarsi sull'altare, presso il quale si vede un gran tripode sacro; ha lo scettro reale appoggiato alla spalla destra, e tende le braccia in atto di difesa e di preghiera verso il crudele figlio d'Achille, *Neoptolemo*, che ha afferrato per un piede il suo piccolo nipote *Astyanatte*, figlio di Ettore, e sta per sbatterlo contro di lui. Sullo scudo dell'eroe greco, dietro il quale pende un ricco manto ornamentale, è dipinto un leone in atto di spiccare il salto, in piena corrispondenza con la furia di Neoptolemo. Dopo l'altare si vede *Polyssena* tratta prigioniera da *Acamante*, figlio di Teseo. — Nel lato opposto della coppa (parte superiore) è rappresentato un momento precedente. A sinistra giace al suolo un troiano che fa l'ultimo tentativo per sollevarsi e resistere contro un greco, opponendo la sua debole clamide alla spada del vincitore. Nel mezzo un altro greco si china sopra un troiano caduto e morente, per dargli l'ultimo colpo; contro di lui si avventa *Andromaca* brandendo un utensile di legno, mentre dietro di lei fugge un fanciullo, lo stesso Astyanatte. Fra i due guerrieri greci si vede una donna in atto di disperazione; forse Ecabe, forse *Cassandra* errante fra le scene di morte nella tragica notte. — Notisi che il decoratore greco ha riempito con una palmetta lo spazio rimasto vuoto a destra. — Nell'interno della coppa è rappresentato — efficace contrasto — il vecchio padre d'Achille, *Peleo*, o forse Foinice, il maestro (?), al quale la schiava amata dall'eroe, *Briseide*, riempie la coppa protesa. Sulla parete pendono in pace lo scudo e la spada.

Fig. 320. **Duello fra Achille e Memnone**. Pittura sopra un cratere a figure rosse attribuito a *Duris* (V secolo). A Berlino, raccolta privata.

A terra giace *Melanippo* morente, con gli occhi chiusi ed una gamba rattratta nell'agonia; sopra il suo corpo combattono *Achille* e *Memnone*, nipote di Priamo e re degli Etiopi, venuto in soccorso di Troia. Memnone è già ferito a morte e sta per cadere all'indietro, nelle braccia di sua madre *Eos*. Achille è assistito da *Atena*. (Nota l'egida di Atena; com'è assicurato lo scudo al braccio d'Achille; e la Gorgone sullo scudo di Memnone.)

Sulla parte opposta del cratere è rappresentato il duello fra Diomede ed Enea.

Fig. 321. **L'uccisione di Egisto**.

Pittura a figure rosse sopra un vaso del Museo di Berlino.

Il giovine eroe *Oreste* trafigge *Egisto* [illegible] seduto sopra un trono. Da sinistra [illegible] corre *Clytemestra* in aiuto del marito [illegible] destra, *Elettra* fa cenno al fratello del pericolo che lo minaccia alle spalle. (Cfr. le *Choefore* di Eschilo, in cui la versione del tragico fatto è alquanto diversa e posteriore.)

Fig. 322. **Scena comica**. Pittura d'un vaso a figure rosse. — È rappresentata la parodia buffonesca d'un mito. Il vecchio centauro *Chirone* sale a gran fatica la scala di casa sua; in cima alla scala è il suo schiavo *Xantia*, che lo aiuta a salire. In alto a destra, guardano due Ninfe dalla grotta di un monte. Il giovinetto è forse un semplice spettatore.

Fig. 323. **Situla veneto-etrusca** nel Museo Civico di Bologna. — Fu trovata presso la Certosa di Bologna. Presenta motivi arcaici orientali e greci, ed insieme le armi ed il vestire dei Veneti. Eguale carattere presentano altri monumenti simili scoperti in Austria; (arte *illirica*?).

Fig. 324. **Bassorilievo arcaico di bronzo**, scoperto a Perugia; ora nella Gliptoteca di Monaco. — Vi è rappresentata la Gorgone (Medusa) fra due leoni. Fu probabilmente parte del rivestimento d'un cocchio. E' da ritenersi lavoro italico ad imitazione degli antichi bronzi ionici. (La Gorgone ci richiama ad un tipo analogo scolpito in una metope arcaica di Selinunte, nel Museo di Palermo. Cfr. la tavola XIII.)

Fig. 325. **Situla umbro-etrusca** nel Museo Civico di Bologna. E' assai meno importante della situla della Certosa, che coi suoi guerrieri, il sacrificio ed il banchetto fa pensare alle rappresentanze dello « Scudo d'Achille », descritto nel XVIII dell'Iliade.

Fig. 326. **Esposizione e lamentazione funebre.** Bassorilievo d'un cippo funerario etrusco del V secolo. — A Roma, nel Museo Barracco.

Fig. 327. **Sarcofago etrusco** di Cervetri, nel Museo del Louvre a Parigi. — Appartiene al principio del V secolo, ed è di terracotta dipinta.

Fig. 328. **La Chimera d'Arezzo**, scoperta in questa città nel 1554: ora nel Museo Archeologico di Firenze. — Appartenne forse ad un gruppo, del quale faceva parte Bellerofonte, che l'uccise. Sembra che sia copia etrusca da un'originale d'arte corintia, del V secolo a. C., se pure non è opera originale greca.

Fig. 329. **Scena dell'Amazonomachia** dipinta sulla faccia longitudinale d'un sarcofago etrusco d'alabastro, nel Museo Archeologico di Firenze. — Fu scoperto presso Corneto (Tarquinii), ed appartiene forse alla fine del IV secolo a. C. o al principio del III. E' uno dei più splendidi monumenti dell'arte antica. Le figure sono dipinte a tempera sul fondo azzurrognolo del marmo alabastrino. Le Amazoni s'avanzano da destra e da sinistra su quadrigae, contro un gruppo di guerrieri ateniesi a piedi. Il disegno è vivace ed assai finemente condotto: deriva direttamente dai modelli greci della seconda metà del IV secolo.

Fig. 330. **Urna cineraria etrusca**, nel Museo Archeologico di Firenze. — Sul coperchio la figura del morto; il bassorilievo rappresenta il duello fra Eteocle e Polinice (?). Siffatte urne di alabastro, di tufo e di terracotta, dipinte a vari colori, furono in uso nell'Etruria media e bassa nei secoli III e II a. C. Le loro dimensioni sono circa un terzo di quelle dei sarcofagi.

Fig. 331. L'« **Arringatore** », statua etrusca di bronzo, del II sec. a. C., scoperta a Pila sul Trasimeno nel 1566: ora a Firenze, nel Museo Archeologico. — Secondo il Corssen, che ne interpretò l'inscrizione, rappresenta Aulus Metilius, e fu fatta per commissione della sua vedova dall'artista Tenine Tuthines. E' in grandezza naturale.

Fig. 332. **Vaso etrusco di bucchero**, nel Museo di Chiusi. — I bellissimi vasi tornati in luce dalle tombe dell'antica Etruria, decorati di svariate rappresentanze pittoriche, furono a lungo detti e ritenuti etruschi, laddove essi sono esclusivamente greci. (P. e. la coppa della fig. 319 fu trovata a Vulci). Agli Etruschi appartengono soltanto talune imitazioni inferiori, ed i cosidetti « vasi di bucchero », di terracotta annerita.

Fig. 323. **Situla veneto-etrusca** nel Museo Civico di Bologna. — Fu trovata presso la Certosa di Bologna. Presenta motivi arcaici orientali e greci, ed insieme le armi ed il vestire dei Veneti. Eguale carattere presentano altri monumenti simili scoperti in Austria: (arte *illirica*).

Fig. 324. **Bassorilievo arcaico di bronzo**, scoperto a Perugia; ora nella Gliptoteca di Monaco. — Vi è rappresentata la Gorgone (Medusa) tra due leoni. Fu probabilmente parte del rivestimento d'un cocchio. L'è da ritenersi lavoro italico ad imitazione degli antichi bronzi ionici. La Gorgone ci richiama ad un tipo analogo scolpito in una metope arcaica di Selinunte, nel Museo di Palermo. Cfr. la tavola XIII.

Fig. 325. **Situla umbro-etrusca** nel Museo Civico di Bologna. E' assai meno importante della situla della Certosa, che coi suoi guerrieri, il sacrificio ed il banchetto fa pensare alle rappresentanze dello «Scudo d'Achille», descritto nel XVIII dell'Iliade.

Fig. 326. **Esposizione e lamentazione funebre.** Bassorilievo d'un cippo funerario etrusco del V secolo. — A Roma, nel Museo Barracco.

Fig. 327. **Sarcofago etrusco** di Cervetri, nel Museo del Louvre, a Parigi. — Appartiene al principio del V secolo, ed è di terracotta dipinta.

Fig. 328. **La Chimera d'Arezzo**, scoperta in questa città nel 1554; ora nel Museo Archeologico di Firenze. — Appartenne forse ad un gruppo, del quale faceva parte Bellerofonte, che l'uccise. Sembra che sia copia etrusca da un'originale d'arte corintia, del V secolo a. C., se pure non è opera originale greca.

Fig. 329. **Scena dell'Amazonomachia** dipinta sulla faccia longitudinale d'un sarcofago etrusco d'alabastro, nel Museo Archeologico di Firenze. — Fu scoperto presso Corneto (Tarquinii), ed appartiene forse alla fine del IV secolo a. C. o al principio del III. E' uno dei più splendidi monumenti dell'arte antica. Le figure sono dipinte a tempera sul fondo azzurrognolo del marmo alabastrino. Le Amazzoni s'avanzano da destra e da sinistra su quadrighe, contro un gruppo di guerrieri ateniesi a piedi. Il disegno è vivace ed assai finemente condotto: deriva direttamente dai modelli greci della seconda metà del IV secolo.

Fig. 330. **Urna cineraria etrusca**, nel Museo Archeologico di Firenze. — Sul coperchio la figura del morto; il bassorilievo rappresenta il duello fra Eteocle e Polinice (?). Siffatte urne di alabastro, di tufo e di terracotta, dipinte a vari colori, furono in uso nell'Etruria media e bassa nei secoli III e II a. C. Le loro dimensioni sono circa un terzo di quelle dei sarcofagi.

Fig. 331. **L' «Arringatore»**, statua etrusca di bronzo, del II sec. a. C., scoperta a Pila sul Trasimeno nel 1566; ora a Firenze, nel Museo Archeologico. — Secondo il Corssen, che ne interpretò l'inscrizione, rappresenta Aulo Metilius, e fu fatta per commissione della sua vedova dall'artista Tenine Tuthine. E' in grandezza naturale.

Fig. 332. **Vaso etrusco di bucchero** nel Museo di Chiusi. — I bellissimi vasi tornati in luce dalle tombe dell'antica Etruria, decorati di svariate rappresentanze pittoriche, furono a lungo detti e ritenuti «etruschi», laddove essi sono esclusivamente greci. (P. e. la coppa della fig. 319 fu trovata a Vulci). Agli Etruschi appartengono soltanto talune imitazioni inferiori, ed i cosidetti «vasi di bucchero», di terracotta annerita.

Fig. 333. **Antichissima inscrizione latina** sopra le quattro facce d'un cippo scoperto nel Foro Romano (maggio 1899), presso la cosidetta *Tomba di Romolo*. E' bustrofedon in senso verticale; contiene una legge sacra.

Fig. 335. **La lupa romana** sopra un didrammo anteriore al 268 a. C.

Fig. 334. **La lupa romana**. Bronzo nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. – I gemelli sono aggiunta moderna. Era a Laterano nel X secolo; venne in Campidoglio nel 1471.

Fig. 336. Urna in forma di capanna italica e vasellame trovato in una tomba a cremazione del **Sepolcreto arcaico**, scoperto nel Foro Romano presso il Tempio di Antonino e Faustina (scavi 1902-1903).

Fig. 340. **As libralis**, del peso di 290 gr. Diritto: Giano bifronte: rovescio: prora. | = 1 as.

Le più antiche monete romane datano dall'età di Alessandro, e sono di rame fuso.

L'*as* (εἷς, dorico ἅς = unità) si divide in 12 *unciae*.

L'*as* è segnato con |

Il *semis* (metà) con S

Il *triens* (un terzo) con . . . .

Il *quadrans* (un quarto) con . . .

Il *sextans* (un sesto) con . .

L'*uncia* ($^{1}/_{12}$) con .

Fig. 337. **Fornice delle mura repubblicane di Roma**, dette di *Servio Tullio*. – Nel Palazzo Antonelli sul Quirinale.

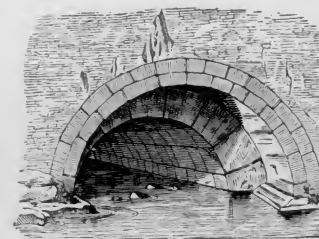
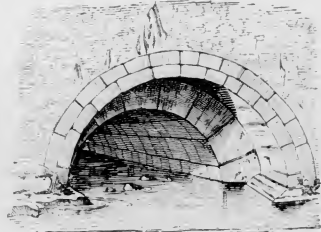



Fig. 338. **Sbocco della Cloaca Maxima nel Tevere**. — La cloaca, attribuita a Tarquinio Prisco, entra nel Foro Romano presso l'Argiletum, piega lungo la Basilica Emilia fino al sacello di Venere Cloacina, attraversa il Foro in senso di larghezza e ne esce nella direzione del Vicus Tuscus. Cfr. fig. 368.

Fig. 339. **Sarcofago di L. Cornelius Scipio Barbatus**, trovato nel grandioso Sepolcro degli Scipioni sulla *Via Appia*; opera forse di artista greco. Questo Scipione fu console nel 298 a. C.

Il fregio è dorico; la cornice a dentello ed il cimiero a volute danno un carattere ionico.

Testo dell'inscrizione, composta in metro saturnio molto tempo dopo la morte di Scipione:

Cornelius Lucius Scipio Barbatus
Gnaivod patre prognatus, fortis vir sa- [*piensque,*
quoius forma virtutei parisuma fuit;
consol, censor, aidilis quei fuit apud vos;
Taurasia, Cisauna Samnio cepit,
subigit omne Loucana opsidesque abdoucit.

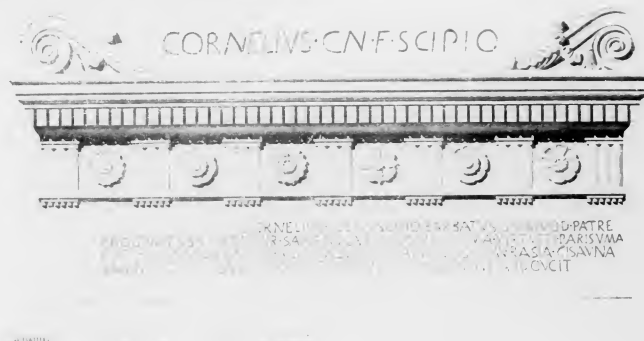



Fig. 341. **As trientalis**, del peso di 48 gr. — La prora ha il rostro con tre punte.

Il secondo periodo nella storia della moneta romana comincia nel 268 a. C. È ridotto l'as ad un terzo e comincia la coniazione in argento. Nel 217 l'as fu ridotto ad un sesto. Dal 194 ebbe corso legale soltanto l'argento, e l'as fu ridotto a mezza uncia. Le prime monete d'oro furono coniate durante la guerra annibalica.

Fig. 342. **Denarius** (c. 4 gr.). X = 10 as.

Fig. 343. **Quinarius** (c. 2 gr.). V = 5 as.

Fig. 344. **Sextertius** (c. 0,9 gr.). IIS = 2½ as.

Fig. 342-344. Monete d'argento: testa della Dea Roma (o di Minerva): i Dioscuri.

Fig. 345. **Pezzo d'oro da 60 sesterzi** (gr. 3,36). — Testa di Marte: aquila sul fulmine ed ancora. ↓X = 60

FORUM ROMANUM
QUOD FUIT IMPERATORUM TEMPORIBUS
[Auctore L. Levy].

Fig. 346. **Il Foro Romano nell'epoca imperiale.** — All'orizzonte il *mons Janiculus* ed il *mons Vaticanus*; quindi il *mons Capitolinus* con le sue due vette, il *Capitolium* col tempio di *Jupiter* (a s.), e l'*Arx* col tempio di *Juno Moneta* (a d.); ai piedi del colle, fra le due vette, il *Tabularium* (cfr. fig. 373); poi il *Forum*. — Il *Tempio di Giove Capitolino* fu cominciato, secondo la tradizione, dai Tarquini e dedicato dal console Orazio nel 509 a. C.; fu restaurato nel 179 a. C. e riedificato con magnificenza dopo l'incendio dell'anno 80. Secondo Dionigi d'Alicarnasso (IV, 61), posava sopra un podio alto circa 5 m. ed ampio m. 59.2×54.9; era esastilo, l'atrio era profondo, con tre file di colonne; la cella era di forma quasi quadrata e divisa in tre celle longitudinali: di Giove nel mezzo, di Minerva a destra, di Giunone a sinistra. Durante l'Impero fu restaurato e rifatto più volte. — La topografia dell'*Arx* è assai incerta. Su di essa era l'*Auguraculum*, il luogo dove gli auguri traevano gli auspici. Il *Tempio di Giunone Ammonitrice*, fu eretto forse al tempo di Camillo, dopo la guerra cogli Aurunci; ad esso fu congiunta la Zecca. Sull'*Arx* veniva inalberato il vessillo rosso durante i Comizi. — Il *Portico degli Dei Consenti*, sostenuto da colonne di cipollino, accoglieva le imagini dorate dei XII Dei olimpici: Giove e Giunone, Nettuno e Minerva, Apollo e Diana, Marte e Venere, Vulcano e Vesta, Mercurio e Cerere. — Il *Tempio della Concordia* fu dedicato da Camillo nel 366, al finire delle lotte fra plebei e patrizi; fu restaurato e rifatto più volte, specialmente da Tiberio; conteneva molte statue e pitture di celebri artisti greci. Nell'atrio teneva adunanze il Senato. — Il *Tempio di Vespasiano* fu terminato nell'81 e dedicato anche a Tito; era un prostilo esastilo corintio. — [**Vedi nella tavola avanti il testo il quadro « URBS SACRA AUGUSTORUM » del pittore *O. Betti*, ricostruzione del Foro Romano e adiacenze da un altro punto di vista. Questo quadro, che faceva bella mostra di sè nel Palazzo dell'Architettura nell'Esposizione Internazionale di Milano 1906, fu fatto secondo gli studi di R. Lanciani e G. Gatteschi**].

Fig. 347. **Pianta del Foro Romano nell'età imperiale**. — La *Basilica Aemilia* era essenzialmente diversa da quello che appare nella fig. 346; la sua pianta corrispondeva in modo approssimativo alla linea tratteggiata. — Il *Carcer* non è completato. — Il *Vortumnus* è indicato soltanto con probabilità. Non sono indicati il *Marsyas* ed il *Puteal Libonis*, perchè nulla di essi fu trovato. — T accenna al luogo dove furono scoperte nel dicembre 1905 le basi dei *Tribunal* di Traiano.

Il *Tempio di Saturno* fu dedicato nel 498 a. C. e servì per custodia del tesoro pubblico. — La *Basilica Giulia* fu cominciata nel 54 a. C., e restaurata più volte fino al 416 d. C. Nel secolo IX vi fu costrulta verso il vico Giugario la chiesetta di S. M. in Cannapara. Nella sala centrale avevano luogo le sedute dei Centumviri (corte giudiziaria). — L'*Arco di Tiberio* ricordava le vittorie di Germanico (15-16 d. C.). — Il *Milliario Aureo* fu eretto da Augusto nel 20 d. C. Sul bronzo dorato che lo rivestiva erano segnate le distanze delle città italiche e provinciali. — L'*Umbilico* segnava il centro ideale di Roma, come l'Omfalos nelle città ellenistiche. — Il *Volcanale* si tramandava dedicato da Romolo, ed era una piazza sacra a Vulcano, nella quale sarebbero stati tenuti i discorsi pubblici nell'età regia. — L'*Arco di Severo* ricorda le vittorie sopra i Parti e gli Arabi (198-199 d. C.); fu dedicato nel 203. — La *Colonna di Foca* (602-610) fu dedicata dall'esarca Smaragdo nel 608. — Sotto il *Niger lapis* (lastricato quadrangolare di marmo nero), fu scoperto un sacello arcaico (cfr. fig. 333), forse il luogo designato dagli antichi per la *Tomba di Romolo*. — La *Curia Giulia* fu fondata da Cesare per le adunanze del Senato, in sostituzione della *Curia Ostilia*. Il Secretario era l'aula delle sedute secrete. Domiziano, che restaurò la Curia, vi dedicò un sacello a Minerva. — La *Basilica Emilia* fu cominciata nel 179 a. C. da M. Fulvio Nobiliore e restaurata nel 78 dal censore M. Emilio Lepido; l'ultimo restauro avvenne dopo il sacco gotico del 410 d. C. — Il *Sacello di Cloacina* esisteva al tempo dei Decemviri; presso di esso fu uccisa Virginia. — Il *Monumento equestre di Domiziano*, eretto nel 91 d. C., fu distrutto dopo la morte dell'imperatore. — Il *Lago Curzio*, ridotto nei tempi imperiali ad un semplice puteale, ricordava l'antico pantano nel quale si era impigliato il duce sabino Metto Curzio, o la voragine in cui si era gettato Marco Curzio per salvare la patria. — L'*Arco d'Augusto*, eretto nel 19 a. C., ricordava il ricupero delle insegne perdute a Carrhae. — La *Regia* ricordava la residenza di Numa Pompilio, ed era l'ufficio del Pontefice Massimo. — L'*Atrio di Vesta* era il cortile a peristilio dello splendido chiostro delle Vestali.

FORUM ROMANUM
QUOD FUIT IMPERATORUM TEMPORIBUS
[Auctore L. Levy].

Fig. 346. **Il Foro Romano nell'epoca imperiale.** — All'orizzonte il *mons Janiculus* ed il *mons Vaticanus*; quindi il *mons Capitolinus* con le sue due vette, il *Capitolium* col tempio di *Jupiter* (a s.), e l'*Arx* col tempio di *Juno Moneta* (a d.); ai piedi del colle, fra le due vette, il *Tabularium* (cfr. fig. 373); poi il *Forum*. — Il *Tempio di Giove Capitolino* fu cominciato, secondo la tradizione, dai Tarquini e dedicato dal console Orazio nel 509 a. C.; fu restaurato nel 179 a. C. e riedificato con magnificenza dopo l'incendio dell'anno 80. Secondo Dionigi d'Alicarnasso (IV, 61), posava sopra un podio alto circa 5 m. ed ampio m. 56,2×54,9; era esastilo, l'atrio era profondo, con tre file di colonne; la cella era di forma quasi quadrata e divisa in tre celle longitudinali: di Giove nel mezzo, di Minerva a destra, di Giunone a sinistra. Durante l'Impero fu restaurato e rifatto più volte. — La topografia dell'*Arx* è assai incerta. Su di essa era l'*Auguraculum*, il luogo dove gli auguri traevano gli auspici. Il *Tempio di Giunone Ammonitrice* fu eretto forse al tempo di Camillo, dopo la guerra cogli Aurunci; ad esso fu congiunta la Zecca. Sull'*Arx* veniva inalberato il vessillo rosso durante i Comizi. — Il *Portico degli Dei Consenti*, sostenuto da colonne di cipollino, accoglieva le imagini dorate dei XII Dei olimpici: Giove e Giunone, Nettuno e Minerva, Apollo e Diana, Marte e Venere, Vulcano e Vesta, Mercurio e Cerere. — Il *Tempio della Concordia* fu dedicato da Camillo nel 366, al finire delle lotte fra plebei e patrizi; fu restaurato e rifatto più volte, specialmente da Tiberio; conteneva molte statue e pitture di celebri artisti greci. Nell'atrio teneva adunanze il Senato. — Il *Tempio di Vespasiano* fu terminato nell'81 e dedicato anche a Tito; era un prostilo esastilo corintio. — **[Vedi nella tavola avanti il testo il quadro « Urbs sacra Augustorum » del pittore *O. Betti*, ricostrazione del Foro Romano e adiacenze da un altro punto di vista. Questo quadro, che faceva bella mostra di sè nel Palazzo dell'Architettura nell'Esposizione Internazionale di Milano 1906, fu fatto secondo gli studi di R. Lanciani e G. Gatteschi].**

Fig. 347. **Planta del Foro Romano nell'età imperiale.** — La *Basilica Aemilia* era essenzialmente diversa da quello che appare nella fig. 346; la sua pianta corrispondeva in modo approssimativo alla linea tratteggiata. — Il *Carcer* non è completato. — Il *Vortumnus* è indicato soltanto con probabilità. Non sono indicati il *Marsyas* ed il *Puteal Libonis*, perchè nulla di essi fu trovato. — T accenna al luogo dove furono scoperte nel dicembre 1905 le basi del *Tribunal* di Traiano.

Il *Tempio di Saturno* fu dedicato nel 498 a. C. e servì per custodia del tesoro pubblico. — La *Basilica Giulia* fu cominciata nel 54 a. C., e restaurata più volte fino al 416 d. C. Nel secolo IX vi fu costruita verso il vico Giugario la chiesetta di S. M. in Cannapara. Nella sala centrale avevano luogo le sedute dei Centumviri (corte giudiziaria). — L'*Arco di Tiberio* ricordava le vittorie di Germanico (15-16 d. C.). — Il *Milliario Aureo* fu eretto da Augusto nel 20 d. C. Sul bronzo dorato che lo rivestiva erano segnate le distanze delle città italiche e provinciali. — L'*Umbilico* segnava il centro ideale di Roma, come l'Omfalos nelle città ellenistiche. — Il *Volcanale* si tramandava dedicato da Romolo, ed era una piazza sacra a Vulcano, nella quale sarebbero stati tenuti i discorsi pubblici nell'età regia. — L'*Arco di Severo* ricorda le vittorie sopra i Parti e gli Arabi (198-199 d. C.); fu dedicato nel 203. — La *Colonna di Foca* (602-610) fu dedicata dall'esarca Smaragdo nel 608. — Sotto il *Niger lapis* (lastricato quadrangolare di marmo nero), fu scoperto un sacello arcaico (cfr. fig. 333), forse il luogo designato dagli antichi per la *Tomba di Romolo*. — La *Curia Giulia* fu fondata da Cesare per le adunanze del Senato, in sostituzione della *Curia Ostilia*. Il Secretario era l'aula delle sedute secrete. Domiziano, che restaurò la Curia, vi dedicò un sacello a Minerva. — La *Basilica Emilia* fu cominciata nel 179 a. C. da M. Fulvio Nobiliore e restaurata nel 78 dal censore M. Emilio Lepido; l'ultimo restauro avvenne dopo il sacco gotico del 410 d. C. — Il *Sacello di Cloacina* esisteva al tempo dei Decemviri: presso di esso fu uccisa Virginia. — Il *Monumento equestre di Domiziano*, eretto nel 91 d. C., fu distrutto dopo la morte dell'imperatore. — Il *Lago Curzio*, ridotto nei tempi imperiali ad un semplice puteale, ricordava l'antico pantano nel quale si era impigliato il duce sabino Metto Curzio, o la voragine in cui si era gettato Marco Curzio per salvare la patria. — L'*Arco d'Augusto*, eretto nel 19 a. C., ricordava il ricupero delle insegne perdute a Carrhae. — La *Regia* ricordava la residenza di Numa Pompilio, ed era l'ufficio del Pontefice Massimo. — L'*Atrio di Vesta* era il cortile a peristilio dello splendido chiostro delle Vestali.

Fig. 348. **La statua del satiro Marsia** nel Foro Romano, simbolo della libertà cittadina (Hor. S. I, 6, 120). — Presso di essa era il Fico sacro (non il *Ficus ruminalis*!), che è rappresentato insieme alla statua nei bassorilievi storici del Tribunale di Traiano. (Cfr. pag. 124-125).

Fig. 349. **Ottaviano Augusto** sopra una *columna rostrata*, in memoria della battaglia vittoriosa di Naulocho, contro Sesto Pompeo.
Imp(erator) Caesar.

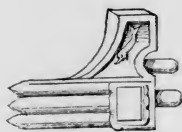



Fig. 350. **Rostrum**, dall'Arco di Tiberio ad Orange: con le due chiaviglie era infisso nella prua della nave.

Fig. 351. **Tempietto rotondo di Marte Ultore** sul Campidoglio. — Vi si vedono due insegne ed un'aquila legionaria. Cfr. fig. 366.
Mar(ti) Ult(ori).

Fig. 352. **Moneta di Nerone**, (coniata nel 66 d. C.), col sacello di Giano.
Pace p(opuli) R(omani) terra mariq(ue) parta Janum clusit.
Il sacello esisteva ancora nel secolo VI d. C. e conteneva la statua di bronzo del Dio.

Fig. 353. **Il Foro Romano nel 1763**. — Il Foro Romano, chiamato nel Medioevo ed anche nell'età moderna, come rilevasi dalla leggenda dell'incisione qui riprodotta, *Campo Vaccino*, perchè vi riposavano i bovini della Campagna, fu per secoli cava di materiale per costruire chiese e palazzi di Roma. Quanto fossero esatte le nozioni che si avevano dei monumenti del Foro, si comprende dalle spiegazioni date in questa incisione. S. Adriano è detto — già Tempio di Saturno; S. Cosimo e Damiano — già tempio di Romolo e Remo; la Basilica Massenziana — Rovine del Tempio della Pace; il T. dei Castori — T. di Giove Statore; il T. di Saturno — Portico della concordia; la Colonna di Foca — Una delle colonne del ponte che congiungeva il Palatino col Campidoglio; il T. di Vespasiano — T. di Giove Tonante.

Nel 1788 fu fatto nel Foro il primo scavo conintento scientifico. *Carlo Fea, Antonio Nibby, Pietro Rosa, Giuseppe Fiorelli* diressero gli scavi dal 1803 al 1880. Nel 1882 l'esplorazione ebbe nuova importanza e fortuna per opera di *Guido Baccelli*, sotto la direzione di *R. Lanciani*. Gli scavi grandiosi e geniali compiuti dal 1898 fino ad oggi sotto la direzione di *Giacomo Boni* hanno acquistato alla conoscenza del Foro un numero stragrande di dati importantissimi, che modificano in molti punti essenziali quanto prima si riteneva.

Le nuove scoperte hanno dato luogo a numerose pubblicazioni, fra le quali si distinguono per valore scientifico e divulgativo quelle di *Ch. Huelsen* (« Il Foro Romano, Storia e Monumenti »; Roma, 1905), e di *M. F. Hoffbauer* e *H. Thedenat* (« Le Forum Romain et la Voie Sacrée »; Paris, 1905).

Fig. 354. **Il Foro Romano nel suo stato odierno**. — Veduta dal Campidoglio.

Fig. 355. **Il Foro Romano nel suo stato odierno**. — Veduta dal Tempio di Faustina.

Fig. 356. **Il Tullianum**, serbatoio d'acqua sotterraneo, col *Carcer* fabbricatovi sopra. — Il nome deriva forse dall'antica parola *tullus* (polla d'acqua). Il nome di *Carcer Mamertinus* non ricorre mai presso gli autori classici romani.

Fig. 357. **Tempio di Castore e Polluce** (*Templum Castorum*), nel Foro Romano, con la tribuna oratoria [?]. Ricostruzione. — Del tempio non rimangono che lo stereobate informe e tre colonne, appartenenti all'ultimo restauro, avvenuto alla fine del I secolo a. C. — Dopo la battaglia al Lago Regillo, nella quale erano apparsi i Dioscuri, colle stelle sul capo (cfr. fig. 342-344), essi furono eletti a tutelari dell'ordine equestre. Il tempio fu dedicato loro il 27 gennaio 484. Cfr. fig. 362.

Fig. 358. **Due monete di Cesare**, una con la sua testa, l'altra con un trofeo ed il suo nome. — Primo fra i Romani, Cesare ebbe facoltà di porre, ancora in vita, il suo ritratto sulle monete.

Fig. 359. **Ritratto di Pompeo**, col nome e gli attributi di Nettuno, sopra due monete dei suoi figli. (Cfr. Hor. epod. 9, 7). — Cn. e Sesto P. coniarono monete con l'effige del padre, il primo nel 46 a. C. (guerra di Spagna), il secondo nel 38-36 (guerra marittima contro Ottaviano).

Fig. 360. **Moneta di L. Plaetorius Cestianus**, coniata in Asia, 44-42 a. C. — Testa di Bruto, *Bru(tus) Imperator*): il berretto repubblicano fra due pugnali (cfr. Dio Cass. 47, 25). EID. MAR. = *Idus Martiae.*

Dopo la sua uccisione Cesare fu divinizzato, e gli fu eretto un tempio, dedicato da Augusto il 10 agosto del 29 a. C. Questo « Eroo » fu distrutto da un incendio sotto Settimio Severo e subito restaurato. E' celebre la sua tribuna oratoria, dalla quale parlarono al popolo gli Imperatori.

Fig. 361. **L'Eroo di Cesare** (*Aedes divi Juli*), con la tribuna oratoria (*Rostra ad divi Juli*), sul lato orientale del Foro Romano. Ricostruzione. — A sinistra la *Basilica Aemilia* ed il *Tempio d'Antonino e Faustina*; dietro: la *Regia*, il *T. di Romolo* e la *Basilica Maxentiana*. — Del tempio di Cesare rimangono soltanto il nucleo delle fondamenta e la grande nicchia nella fronte; in questa era un altare rotondo.

Fig. 362. **Le tre colonne del Templum Castorum, vedute attraverso gli avanzi della Regia.**

Fig. 363. **Giove.**

Fig. 364. **Castore e Polluce.**

Fig. 365. **Leda col cigno.**

Fig. 363-365. Tre lati dell'*Ara dei Dioscuri*, trovata negli scavi del *Lacus Juturnae* nel Foro Romano (1900). Nel secondo dei lati maggiori è rappresentata una figura femminile con una gran fiaccola: secondo alcuni è Diana Lucifera, secondo altri Elena. — Narra la leggenda che i Dioscuri apparvero nel Foro ad annunziare la vittoria al lago Regillo (496), e abbeverarono i cavalli al fonte di Juturna. Il nome di questa dea, che ebbe culto antichissimo in Roma, deriva da *iuvare*. Era venerata dagli artefici che esercitavano l'arte loro con l'acqua.

Fig. 356. **Il Tullianum**, serbatoio d'acqua sotterraneo, col *Carcer* fabbricatovi sopra. — Il nome deriva forse dall'antica parola *tullus* (polla d'acqua). Il nome di *Carcer Mamertinus* non ricorre mai presso gli autori classici romani.

Fig. 357. **Tempio di Castore e Polluce** (*Templum Castorum*) nel Foro Romano, con la tribuna oratoria [?]. Ricostruzione. — Del tempio non rimangono che lo stereobate informe e tre colonne, appartenenti all'ultimo restauro, avvenuto alla fine del I secolo a. C. — Dopo la battaglia al Lago Regillo, nella quale erano apparsi i Dioscuri, colle stelle sul capo (cfr. fig. 342-344), essi furono eletti a tutelari dell'ordine equestre. Il tempio fu dedicato loro il 27 gennaio 484. Cfr. fig. 362.

Fig. 358. **Due monete di Cesare**, una con la sua testa, l'altra con un trofeo ed il suo nome. — Primo fra i Romani, Cesare ebbe facoltà di porre, ancora in vita, il suo ritratto sulle monete.

Fig. 359. **Ritratto di Pompeo**, col nome e gli attributi di Nettuno, sopra due monete dei suoi figli. (Cfr. Hor. epod. 9, 7). Cn. e Sesto P. coniarono monete con l'effige del padre, il primo nel 46 a. C. (guerra di Spagna), il secondo nel 38-36 (guerra marittima contro Ottaviano).

Fig. 360. **Moneta di L. Plaetorius Cestianus**, coniata in Asia, 44-42 a. C. — Testa di Bruto, *Brutus Imperator*; il berretto repubblicano fra due pugnali (cfr. Dio Cass. 47, 25). EID. MAR. = *Idus Martiae.*

Dopo la sua uccisione Cesare fu divinizzato, e gli fu eretto un tempio, dedicato da Augusto il 19 agosto del 29 a. C. Questo «Eroo» fu distrutto da un incendio sotto Settimio Severo e subito restaurato. E' celebre la sua tribuna oratoria, dalla quale parlarono al popolo gli Imperatori.

Fig. 361. **L'Eroo di Cesare** (*Aedes divi Julii*), con la tribuna oratoria (*Rostra ad divi Julii*), sul lato orientale del Foro Romano. Ricostruzione. — A sinistra la *Basilica Aemilia* ed il *Tempio d'Antonino e Faustina*; dietro: la *Regia*, il *T. di Romolo* e la *Basilica Maxentiana*. — Del tempio di Cesare rimangono soltanto il nucleo delle fondamenta e la grande nicchia nella fronte; in questa era un altare rotondo.

Fig. 362. **Le tre colonne del Templum Castorum, vedute attraverso gli avanzi della Regia.**

Fig. 363. **Giove.**

Fig. 364. **Castore e Polluce.**

Fig. 365. **Leda col cigno.**

Fig. 363-365. Tre lati dell'*Ara dei Dioscuri*, trovata negli scavi del *Lacus Juturnae* nel Foro Romano (1900). Nel secondo dei lati maggiori è rappresentata una figura femminile con una gran fiaccola: secondo alcuni è Diana Lucifera, secondo altri Elena. — Narra la leggenda che i Dioscuri apparvero nel Foro ad annunziare la vittoria al lago Regillo (496), e abbeverarono i cavalli al fonte di Juturna. Il nome di questa dea, che ebbe culto antichissimo in Roma, deriva da *iuvare*. Era venerata dagli artefici che esercitavano l'arte loro con l'acqua.

Fig. 366. **Il Foro d'Augusto col Tempio di Marte Ultore.** — Era cinto d'alte mura con colonnati. Dal 2 a. C. furono poste in questo tempio le insegne ritolte ai Parti, conservate fino allora in un piccolo tempio di Marte Ultore sul Campidoglio (Hor. C. IV, 15, 6: ***Signa restituit Iovi***): v. fig. 351. Il tempio era stato promesso da Augusto a Marte dopo la battaglia di Filippi. Non si trattava più del Marte romuleo, ma di un Dio nuovo, trasfigurato al soffio dell'Ellenismo, venerato dalla stirpe Giulia in unione con Venere. Del tempio, che forse fu il più bello di Roma, rimangono oggi tre colonne (cfr. fig. 369), e buon tratto del muro di Peperino, che cingeva il Foro.

Fig. 367. **Il Foro Traiano.** — ***La Columna Traiana*** sorge tra due edifici, che sono considerati come Biblioteche. Dietro queste la grandiosa ***Basilica Ulpia***, che toglie la veduta del ***forum Traiani***. Davanti la Colonna il tempio di Traiano, eretto dal suo successore Adriano. Questo Foro, opera di ***Apollodoro*** di Damasco (tra il 107 e il 113 d. C.), fu il più splendido monumento architettonico dell'Impero. La Colonna fu dedicata all'imperatore dal Senato e dal popolo nel 113 d. C. Posa sopra un basamento alto 5 m. e si eleva fino a 27 m.; la cella della base era il mausoleo per le ceneri dell'imperatore. Nell'interno, una scala ad elica conduce alla piattaforma, sulla quale era la statua di Traiano, di bronzo dorato. L'esterno è rivestito d'una fascia, con magnifica decorazione toreutica, che sale a spira in 22 giri fino alla sommità del fusto. L'enorme nastro è alto 1 m. e misura 200 m. in lunghezza. I bassorilievi rappresentano con molta vivezza le guerre contro i Daci; sono il capolavoro dell'***arte storica*** dei Romani.

Roma — La Colonna Traiana.

Dopo la felice scoperta del « Tribunale di Traiano » (cfr. fig. 430), il comm. *Giacomo Boni* esplorò il Foro attorno la Colonna, e venne alla conclusione che questa non faceva parte del disegno di Apollodoro, e si deve considerare come un'aggiunta decretata quando già il grandioso complesso monumentale era compiuto. Ma quel che più importa, potè dimostrare falsa l'interpretazione che prima si dava dell'epigrafe dedicatoria, dicente che la colonna fu eretta all'imperatore: ***ad declarandum quantae altitudinis mons et locus tantis operibus sit egestus.*** Trovò infatti che l'imperatore per costruire il suo Foro non aveva dovuto far tagliare la roccia fra il Quirinale ed il Capitolino, ciò che si voleva significasse l'epigrafe (contro le affermazioni dei geologi), perchè fra i due colli era sempre esistita una valle, come dimostrano antichissime vie e mura scoperte sotto la platea del Foro. Il Boni, (vedi la sua dotta e geniale monografia « ***Leggende*** », in ***Nuova Antologia***, 1 nov. 1906, p. 3-39), crede che la Colonna sia stata eretta come vedetta « per mostrare di quanto venisse sopraelevato, con sì grandi opere, il monte ed il piano ». Un'altra interpretazione propose il prof. F. Ramorino: la Colonna fu eretta a mostrare che alto monte hanno formato i blocchi sovraposti per eternare le gesta dell'imperatore, e che alto spazio occupa quella fascia che sale a chiocciola per comprendere tante figurazioni. (V. *Giornale d'Italia*, 7 e 15 nov. 1906). Una terza fu data da Mons. Mercati: per mostrare quanto alta e vasta montagna di materiale fu estratta per erigere opere così grandi. — Forse l'epigrafe richiama ad un tempo alle grandi gesta di Traiano, onde è istoriata l'alta colonna, ed alla grande opera architettonica del Foro. La narrazione plastica di tante gesta tocca l'altezza di un monte; e grandiosi come un monte sorgono su tutta la superficie del piano gli edifici marmorei. (C. Adami).

Fig. 366. **Il Foro d'Augusto col Tempio di Marte Ultore.** — Era cinto d'alte mura con colonnati. Dal 2 a. C. furono poste in questo tempio le insegne ritolte ai Parti, conservate fino allora in un piccolo tempio di Marte Ultore sul Campidoglio (Hor. C. IV, 15, 6: *Signa restituit Iovi*; v. fig. 351. Il tempio era stato promesso da Augusto a Marte dopo la battaglia di Filippi. Non si trattava più del Marte romuleo, ma di un Dio nuovo, trasfigurato al soffio dell'Ellenismo, venerato dalla stirpe Giulia in unione con Venere. Del tempio, che forse fu il più bello di Roma, rimangono oggi tre colonne (cfr. fig. 360), e buon tratto del muro di Peperino, che cingeva il Foro.

Fig. 367. **Il Foro Traiano.** — *La Columna Traiana* sorge tra due edifici, che sono considerati come Biblioteche. Dietro queste la grandiosa *Basilica Ulpia*, che toglie la veduta del *forum Traiani*. Davanti la Colonna il tempio di Traiano, eretto dal suo successore Adriano. Questo Foro, opera di *Apollodoro* di Damasco (tra il 107 e il 113 d. C.), fu il più splendido monumento architettonico dell'Impero. La Colonna fu dedicata all'imperatore dal Senato e dal popolo nel 113 d. C. Posa sopra un basamento alto 5 m. e si eleva fino a 27 m.; la cella della base era il mausoleo per le ceneri dell'imperatore. Nell'interno, una scala ad elica conduce alla piattaforma, sulla quale era la statua di Traiano, di bronzo dorato. L'esterno è rivestito d'una fascia, con magnifica decorazione toreutica, che sale a spira in 22 giri fino alla sommità del fusto. L'enorme nastro è alto 1 m. e misura 200 m. in lunghezza. I bassorilievi rappresentano con molta vivezza le guerre contro i Daci: sono il capolavoro dell'*arte storica* dei Romani.

Roma — La Colonna Traiana

Dopo la felice scoperta del « Tribunale di Traiano » (cfr. fig. 430), il comm. *Giacomo Boni* esplorò il Foro intorno la Colonna, e venne alla conclusione che questa non faceva parte del disegno di Apollodoro, e si deve considerare come un'aggiunta decretata quando già il grandioso complesso monumentale era compiuto. Ma quel che più importa, poté dimostrare falsa l'interpretazione che prima si dava dell'epigrafe dedicatoria, dicente che la colonna fu eretta all'imperatore: *ad declarandum quantae altitudinis mons et locus tantis operibus sit egestus*. Trovò infatti che l'imperatore per costruire il suo Foro non aveva dovuto far tagliare la roccia tra il Quirinale ed il Capitolino, ciò che si voleva significasse l'epigrafe (contro le affermazioni dei geologi), perchè tra i due colli era sempre esistita una valle, come dimostrano antichissime vie e mura scoperte sotto la platea del Foro. Il Boni, (vedi la sua dotta e geniale monografia « *Leggende* », in *Nuova Antologia*, 1 nov. 1906, p. 3-30), crede che la Colonna sia stata eretta come vedetta « per mostrare di quanto venisse sopraelevato, con sì grandi opere, il monte ed il piano ». Un'altra interpretazione propose il prof. F. Ramorino: la Colonna fu eretta a mostrare che alto monte hanno formato i blocchi sovraposti per eternare le gesta dell'imperatore, e che alto spazio occupa quella fascia che sale a chiocciola per comprendere tante figurazioni. (V. *Giornale d'Italia*, 7 e 15 nov. 1906). Una terza fu data da Mons. Mercati: per mostrare quanto alta e vasta montagna di materiale fu estratta per erigere opere così grandi. — Forse l'epigrafe richiama ad un tempo alle grandi gesta di Traiano, onde è istoriata l'alta colonna, ed alla grande opera architettonica del Foro. La narrazione plastica di tante gesta tocca l'altezza di un monte: e grandiosi come un monte sorgono su tutta la superficie del piano gli edifici marmorei. (C. Adami).

In questa pianta la *Via Sacra* passa sotto l'Arco d'Augusto, e poi svolta fra l'Eroo di Cesare e la Regia. Così sembra probabile, ma non si ha certezza assoluta della cosa. In origine la Sacra Via, così chiamata in memoria dei sacrifizi di riconciliazione fra Romolo e Tito Tazio (?), si estendeva dalla Velia, dove era la casa del *Rex sacrificulus*, fino alla Regia; più tardi il nome fu esteso a tutta la via fino all'Arco di Costantino. Essa fu più volte rettificata, e certamente formò più tardi una via sola con quella che scendeva dal Capitolino e passava lungo la Basilica Giulia.

Dopo che fu bruciato il corpo di Cesare davanti la Regia, ed i Tre ebbero eretto sul luogo stesso del bruciamento l'Eroo del Dittatore, è probabile che la via principale del Foro fosse fatta passare dinanzi al nuovo tempio.

Il *Templum Veneris et Romae* fu edificato secondo disegni dell'imp. Adriano, e dedicato nel 135 d. C. E' singolare il partito delle due celle, poste l'una in opposizione dorsale dell'altra. Sacra a Roma dovette essere la cella occidentale, la orientale a Venere.

Fig. 368. **Pianta dei Fori di Roma.**

(La pianta del Foro nell'età repubblicana è disegnata su scala doppia. I numeri arabici indicano l'altezza sul mare, in metri).

Fig. 369. **Avanzi del Tempio di Marte Ultore nel Foro d'Augusto, a Roma**. — Le colonne sono di marmo di Carrara, alte 18 m. Il capitello meglio conservato è quello della seconda colonna; mostra la più splendida trattazione dell'ordine corintio in Roma.

Fig. 370. **Altezza della Velia sopra il piano del Foro**. — Sulla Velia sorgono l'*Arco di Tito* (cfr. pag. 111) e la chiesa di S. Francesca Romana, sopra l'area del Tempio di Venere e Roma. In basso si vede il lastricato protobizantino del Foro; la freccia indica il luogo dell'*Equus Domitiani*.

Fig. 371. **La Porta Aurea di Tib. Claudio a Ravenna**, secondo un disegno del Palladio, nel Museo di Vicenza. — Nel 1522 il governo pontificio vietò che fosse restaurata e riaperta nel 1540, che fosse riportata altrove; nel 1582 volle che fosse distrutta. Pochi frammenti sono conservati nel Museo Nazionale di Ravenna. Un disegno di Sangallo il Giovine, negli Uffizi di Firenze, ce ne conserva in parte l'inscrizione: *Ti. Claudius Drusi.... Caesar Aug. Germanicus Pont. Max. tr. pot. II Cos. desig. III p. p...*

Fig. 372. **La « Porta Maggiore » a Roma**. — Monumento eretto sotto Claudio (52 d. C.) per due acquedotti, *Aqua Claudia* ed *Anio Novus*: fu incorporata da Aureliano nelle sue mura (271-76 d. C.).

Fig. 373. **Architettura del Teatro di Marcello**, inaugurato nel 13 a. C. da Augusto, e denominato dal figlio di sua sorella Octavia; ma la costruzione del teatro risale a Giulio Cesare. — Pompeo per il primo aveva osato di costruire in Roma un teatro stabile di pietra, dedicato nel 55 a. C. — L'unione delle volte con le colonne puramente decorative si riscontra in Roma per la prima volta nel *Tabularium* (del 78 a. C.: v. fig. 346). D'allora in poi fu di regola per gli edifici a più piani. Cfr. la *Basilica Julia*, fig. 346: l'*Amphitheatrum Flavium*, pag. 110.

Fig. 369. **Avanzi del Tempio di Marte Ultore nel Foro d'Augusto, a Roma.** — Le colonne sono di marmo di Carrara, alte 18 m. Il capitello meglio conservato è quello della seconda colonna: mostra la più splendida trattazione dell'ordine corintio in Roma.

Fig. 370. **Altezza della Velia sopra il piano del Foro.** — Sulla Velia sorgono l'*Arco di Tito* (cfr. pag. 111) e la chiesa di S. Francesca Romana, sopra l'area del Tempio di Venere e Roma. In basso si vede il lastricato protobizantino del Foro: la freccia indica il luogo dell'*Equus Domitiani.*

Fig. 371. **La Porta Aurea di Tib. Claudio a Ravenna**, secondo un disegno del Palladio, nel Museo di Vicenza. — Nel 1522 il governo pontificio vietò che fosse restaurata e riaperta nel 1540, che fosse riportata altrove: nel 1582 volle che fosse distrutta. Pochi frammenti sono conservati nel Museo Nazionale di Ravenna. Un disegno di Sangallo il Giovine, negli Uffizi di Firenze, ce ne conserva in parte l'inserizione: *Ti. Claudius Drusi.... Caesar Aug. Germanicus Pont. Max. tr. pot. II Cos. desig. III p. p...*

Fig. 372. **La « Porta Maggiore » a Roma.** — Monumento eretto sotto Claudio (52 d. C.) per due acquedotti, *Aqua Claudia* ed *Anio Novus*: fu incorporata da Aureliano nelle sue mura (271-76 d. C.).

Fig. 373. **Architettura del Teatro di Marcello**, inaugurato nel 13 a. C. da Augusto e denominato dal figlio di sua sorella Ottavia; ma la costruzione del teatro risale a Giulio Cesare. — Pompeo per il primo aveva osato di costruire in Roma un teatro stabile di pietra, dedicato nel 55 a. C. — L'unione delle volte con le colonne puramente decorative si riscontra in Roma per la prima volta nel *Tabularium* (del 78 a. C.; v. fig. 346). D'allora in poi fu di regola per gli edifici a più piani. Cfr. la *Basilica Julia*, fig. 346; l'*Amphitheatrum Flavium*, pag. 119.

Fig. 374. **Monumento di Marco Vergilio Eurysace.** Fu scoperto nel 1838 fuori Porta Maggiore a Roma. — Il sepolcro di questo fornaio (*pistor ac redemtor*) è notevole per la sua originalità, che ricorda le invenzioni dei fanciulli, e fa testimonianza del gusto popolare nell'età d'Augusto. E' tutto composto di staia da grano o forse mastelli per la pasta; è coronato da un fregio in cui è rappresentato quanto si riferisce ad un appaltatore di pane.

Fig. 375. **Tomba di C. Cestio, presso la Porta Ostiense** (S. Paolo) **a Roma**. — Il titolare di questo monumento, che ricorda l'arte egizia, fu pretore, tribuno ed anche uno dei sette Epuloni, nell'età d'Augusto. La piramide ha per base un quadrato di 30 m. per lato, e raggiunge l'altezza di 37 m. La cella sepolcrale, lunga 6 m. ed alta 5, è decorata di bellissimi ornati in colore ed in stucco. Un'iscrizione murata nel lato occidentale, dice che la piramide fu costruita in 330 giorni, per cura dell'erede Mela e del liberto Pothus.

Fig. 376. **Avanzi dell'acquedotto di Claudio** (41-54 a. C.) nella Campagna Romana. — L'Acqua Claudia proviene dalla valle superiore dell'Aniene; l'acquedotto aveva una lunghezza di 68 km. Fu regolato da Vespasiano e da Tito nel 71 e nell'81 d. C.

Nel I s. d. C. Roma aveva nove grandi acquedotti: *Aqua Appia* (312 a. C.), *Anio Vetus* (273 a. C.), *Marcia* (140 a. C.), *Tepula* (127 a. C.), *Julia* (35 a. C.), *Virgo* (22 a. C.), *Alseatina*, *Claudia*, *Anio Novus*. Più tardi si aggiunsero l' *Aqua Traiana* e l'*Alexandrina*. Gli acquedotti davano a Roma più di un milione e mezzo di metri cubi d'acqua nello spazio di 24 ore.

Fig. 377. **Resti di tombe romane lungo la Via Appia.** — La Via Appia fu la prima strada militare dei Romani, costruita nel 312 a. C. per opera del censore Appio Claudio Cieco.

Fig. 375. **Tomba di C. Cestio, presso la Porta Ostiense** (S. Paolo) **a Roma**. — Il titolare di questo monumento, che ricorda l'arte egizia, fu pretore, tribuno ed anche uno dei sette Epuloni, nell'età d'Augusto. La piramide ha per base un quadrato di 30 m. per lato, e raggiunge l'altezza di 37 m. La cella sepolcrale, lunga 6 m. ed alta 5, è decorata di bellissimi ornati in colore ed in stucco. Un'inscrizione murata nel lato occidentale, dice che la piramide fu costruita in 330 giorni, per cura dell'erede Mela e del liberto Pothus.

Fig. 374. **Monumento di Marco Vergilio Eurysace**. Fu scoperto nel 1838 fuori Porta Maggiore a Roma. — Il sepolcro di questo fornaio (*pistor ac redemtor*) è notevole per la sua originalità, che ricorda le invenzioni dei fanciulli, e fa testimonianza del gusto popolare nell'età d'Augusto. È tutto composto di staia da grano o forse mastelli per la pasta; è coronato da un fregio in cui è rappresentato quanto si riferisce ad un appaltatore di pane.

Fig. 376. **Avanzi dell'acquedotto di Claudio** (41-54 a. C.) nella Campagna Romana. — L'Acqua Claudia proviene dalla valle superiore dell'Anio: l'acquedotto aveva una lunghezza di 68 km. Fu regolato da Vespasiano e da Tito nel 71 e nell'81 d. C.

Nel I s. d. C. Roma aveva nove grandi acquedotti: *Aqua Appia* (312 a. C.), *Anio Vetus* (273 a. C.), *Marcia* (146 a. C.), *Tepula* (127 a. C.), *Julia* (35 a. C.), *Virgo* (22 a. C.), *Alseatina*, *Claudia*, *Anio Novus*. Più tardi si aggiunsero l'*Aqua Traiana* e l'*Alexandrina*. Gli acquedotti davano a Roma più di un milione e mezzo di metri cubi d'acqua nello spazio di 24 ore.

Fig. 377. **Resti di tombe romane lungo la Via Appia**. — La Via Appia fu la prima strada militare dei Romani, costruita nel 312 a. C. per opera del censore Appio Claudio Cieco.

Fig. 378. **L'esterno del Panteon** (Πάνθειον).

Il Panteon (tempio di Cesare, Marte, Venere ed altri Dei), fu edificato da M. Agrippa, e compiuto, secondo Dione Cassio, nel 25 a. C. (729 a. U. c.). Fu danneggiato da incendi sotto gli imperatori Tito e Adriano. Quest'ultimo lo riedificò in forma di rotonda sormontata da una cupola emisferica. Altri restauri ebbero luogo sotto Settimio Severo (202) e Caracalla (*Pantheon vetustate corruptum cum omni cultu restituerunt*). E' incerto se l'atrio appartenga alla costruzione di Agrippa, o sia stato aggiunto dopo Adriano. E' accertato che il pavimento originario era inferiore di 2 m. all'odierno. L'atrio era coperto d'un ricchissimo tetto di bronzo, del peso di oltre 450 mila libbre; Urbano VIII Barberini, lo fece asportare nel 1632, per farne artiglierie e le colonne barocche del tabernacolo di S. Pietro. — La rotonda era rivestita esternamente di marmo bianco, e nelle parti superiori decorata di incrostazioni di stucco. — Le colonne dell'atrio sono alte m. 12.36.

Fig. 379. **L'interno del Panteon, nel suo stato odierno.** — E' il monumento meglio conservato di Roma antica; la sua conservazione si deve al fatto, che fino dal VII secolo d. C. divenne tempio cristiano, dedicato a Maria ed ai Martiri (*S. Maria ad Martyres*). Le maggiori modificazioni interne sono dovute al restauro dell'architetto pontificio Paolo Posi (1747). — Accoglie le tombe di Raffaello Santi da Urbino e dei due primi Re d'Italia.

Fig. 380. **L'interno del Panteon restituito al suo primiero stato**. — La cupola mostra all'esterno soltanto la metà della sua altezza totale: imaginando completa la sfera, avrebbe il pavimento per tangente. Il suo tetto era coperto in antico di tegole di bronzo dorato, che furono portate via da Costante II nel 655. La luce viene da un grande occhio aperto al sommo della volta, del diametro di m. 8.34. L'altezza interna, eguale al diametro della cupola, è di m. 43 1/2. La decorazione del grande emisfero consta di cassettoni disposti secondo prospettiva in 28 costole. La parete inferiore è scompartita in sette nicchie, fra le quali sporgono otto edicole. I pilastri sono di marmo numidico, le colonne sono di giallo antico e di porfido. Nella nicchia maggiore, di fronte all'ingresso, erano le statue delle maggiori divinità.

Fig. 381. **Pianta del Panteon**. — L'architetto di questo tempio, che congiunge un cilindro ed un emisfero d'eguale altezza, fu probabilmente Apollodoro di Damasco. Lo spessore del muro della rotonda è di m. 6.70: tenendo conto delle 7 nicchie, si può dire che la cupola posa sopra 8 enormi pilastri. Le nicchie sono larghe 8 m. e profonde 4 1/2. L'edificio ha un difetto solo: l'unione della rotonda con un atrio rettangolare. — Dietro il Panteon sorgevano le *Terme di Agrippa*, delle quali rimangono pochissimi avanzi; si estendevano fino all'odierno Corso Vittorio Emanuele.

Fig. 382. **Moneta di bronzo con la testa di M. Agrippa,** coniata dopo il suo III consolato (27 a. C.). Agrippa è rappresentato con la corona classica: *insigne... quo nemo unquam Romanorum donatus erat* (Velleius, II, 81). Rovescio: Nettuno col tridente ed un delfino.

Fig. 378. **L'esterno del Panteon** (Πάνθειον).

Il Panteon (tempio di Cesare, Marte, Venere ed altri Dei), fu edificato da M. Agrippa, e compiuto, secondo Dione Cassio, nel 25 a. C. (729 a. U. c.). Fu danneggiato da incendi sotto gli imperatori Tito e Adriano. Quest'ultimo lo riedificò in forma di rotonda sormontata da una cupola emisferica. Altri restauri ebbero luogo sotto Settimio Severo (202) e Caracalla (*Pantheon vetustate corruptum cum omni cultu restituerunt*). E' incerto se l'atrio appartenga alla costruzione di Agrippa, o sia stato aggiunto dopo Adriano. E' accertato che il pavimento originario era inferiore di 2 m. all'odierno. L'atrio era coperto d'un ricchissimo tetto di bronzo, del peso di oltre 450 mila libbre; Urbano VIII Barberini, lo fece asportare nel 1632, per farne artiglierie e le colonne barocche del tabernacolo di S. Pietro. — La rotonda era rivestita esternamente di marmo bianco, e nelle parti superiori decorata di incrostazioni di stucco. — Le colonne dell'atrio sono alte m. 12,36.

Fig. 379. **L'interno del Panteon, nel suo stato odierno.** — E' il monumento meglio conservato di Roma antica: la sua conservazione si deve al fatto, che fino dal VII secolo d. C. divenne tempio cristiano, dedicato a Maria ed ai Martiri (*S. Maria ad Martyres*). Le maggiori modificazioni interne sono dovute al restauro dell'architetto pontificio Paolo Posi (1747). — Accoglie le tombe di Raffaello Santi da Urbino e dei due primi Re d'Italia.

Fig. 380. **L'interno del Panteon restituito al suo primiero stato.** — La cupola mostra all'esterno soltanto la metà della sua altezza totale: imaginando completa la sfera, avrebbe il pavimento per tangente. Il suo tetto era coperto in antico di tegole di bronzo dorato, che furono portate via da Costante II nel 655. La luce viene da un grande occhio aperto al sommo della volta, del diametro di m. 8,34. L'altezza interna, eguale al diametro della cupola, è di m. 43 1/2. La decorazione del grande emisfero consta di cassettoni disposti secondo prospettiva in 28 costole. La parete inferiore è scompartita in sette nicchie, fra le quali sporgono otto edicole. I pilastri sono di marmo numidico, le colonne sono di giallo antico e di porfido. Nella nicchia maggiore, di fronte all'ingresso, erano le statue delle maggiori divinità.

Fig. 381. **Pianta del Panteon.** — L'architetto di questo tempio, che congiunge un cilindro ed un emisfero d'eguale altezza, fu probabilmente Apollodoro di Damasco. Lo spessore del muro della rotonda è di m. 6,70; tenendo conto delle 7 nicchie, si può dire che la cupola posa sopra 8 enormi pilastri. Le nicchie sono larghe 8 m. e profonde 4 1/2. L'edificio ha un difetto solo: l'unione della rotonda con un atrio rettangolare. — Dietro il Panteon sorgevano le *Terme di Agrippa*, delle quali rimangono pochissimi avanzi: si estendevano fino all'odierno Corso Vittorio Emanuele.

Fig. 382. **Moneta di bronzo con la testa di M. Agrippa,** coniata dopo il suo III consolato (27 a. C.). Agrippa è rappresentato con la corona classica: *insigne... quo nemo unquam Romanorum donatus erat* (Velleius, II, 81). Rovescio: Nettuno col tridente ed un delfino.

Fig. 383. **Moneta col ritratto dell'imperatore Vespasiano** (69-79 d. C.).
Imp. Caes. Vespasian. Aug. p(ontifex) m(aximus) tr(ibunicia) p(otestate) p(ater) p(atriae) co(n)s(ul) III.

Fig. 384. **Moneta colla testa dell'imperatore Tito** (79-81 d. C.).
Imp. T(itus) Caes. Vesp. Aug. p. m. tr. p. p. p. cos. VIII.

Fig. 385. **L'Amfiteatro Flavio**, restaurato. — A d. la *Meta Sudans*, a s. il *Colossus Neronis*. La statua di Nerone, opera di Zenodoro, era di bronzo, alta 36 m. La Meta Sudante era una fontana monumentale in forma di cono.

Fig. 386. **Spaccato dell'Amfiteatro Flavio.** — L'edificio era alto m. 48.5, largo m. 156, lungo m. 188; la circonferenza era di m. 524. — *Maenianum primum, secundum, summum.* — Fra il muro esterno e l'arena, erano quattro altri muri concentrici: fra questi correvano corridoi: dai corridoi 160 vomitori mettevano ai sedili.

Fig. 387. **Amphitheatrum Flavium**, chiamato *Colosseo* fin dal principio del Medioevo. Stato odierno. — Fu edificato da Vespasiano e Tito per c. 45000 spettatori; inaugurato nell'anno 80 d. C. I pilastri dei tre piani inferiori sono fronteggiati rispettivamente da mezze colonne doriche (I), ioniche (II) e corintie (III): il muro del quarto piano è decorato di pilastri d'ordine corintio. Siffatto partito architettonico fu ripreso dai nostri grandi architetti del Rinascimento. — Il Colosseo fu il più grandioso edificio dell'Impero Romano. Sotto i Pontefici divenne « cava di pietre » per costruire chiese e palazzi. Non fu distrutto completamente perchè Benedetto XIV lo onorò d'un suo Breve di protezione nel 1741.

Fig. 388. **L'Arco di Tito**, col cimiero restaurato. — Gli archi di trionfo erano sontuosi basamenti per gruppi statuari, ora perduti dappertutto: (per lo più la statua del vincitore su quadriga); d'altra parte rammentano i propilei. Constano di due parti; l'attico in alto, e disotto l'arco propriamente detto. Qui le pareti sono suddivise da colonne, che posano sopra un alto zoccolo e sopportano il cornicione. L'arco di Tito fu eretto in memoria della vittoria sopra gli Ebrei e della distruzione di Gerusalemme, 70 d. C., ma fu dedicato sotto Domiziano, 81 d. C. Le colonne sporgono per tre quarti, e presentano il più antico esempio di capitello composito romano; v. fig. 236. L'arco è alto m. 15.5; l'attico m. 4.5. Questo monumento era interamente rivestito di marmo pentelico, e decorato di magnifici rilievi storici (pag. 124). — Nel Medioevo fu trasformato in fortezza dai Frangipani.

Fig. 383. **Moneta col ritratto dell'imperatore Vespasiano** (69-79 d. C.). *Imp. Caes. Vespasian. Aug. p(ontifex) m(aximus) tr(ibunicia) p(otestate) p(ater) p(atriae) co(n)s(ul) III.*

Fig. 384. **Moneta colla testa dell'imperatore Tito** (79-81 d. C.). *Imp. T(itus) Caes. Vesp. Aug. p. m. tr. p. p. p. cos. VIII*

Fig. 385. **L'Amfiteatro Flavio**, restaurato. — A d. la *Meta Sudans*, a s. il *Colossus Neronis*. La statua di Nerone, opera di Zenodoro, era di bronzo, alta 36 m. La Meta Sudante era una fontana monumentale in forma di cono.

Fig. 386. **Spaccato dell'Amfiteatro Flavio.** — L'edificio era alto m. 48.5, largo m. 156, lungo m. 188; la circonferenza era di m. 524 — *Maenianum primum, secundum, summum.* — Fra il muro esterno e l'arena, erano quattro altri muri concentrici; fra questi correvano corridoi; dai corridoi 160 vomitori mettevano ai sedili.

Fig. 387. **Amphitheatrum Flavium**, chiamato *Colosseo* fin dal principio del Medioevo. Stato odierno. — Fu edificato da Vespasiano e Tito per c. 4000 spettatori; inaugurato nell'anno 80 d. C. I pilastri dei tre piani inferiori sono fronteggiati rispettivamente da mezze colonne doriche (I), ioniche (II) e corintie (III); il muro del quarto piano è decorato di pilastri d'ordine corintio. Siffatto partito architettonico fu ripreso dai nostri grandi architetti del Rinascimento. — Il Colosseo fu il più grandioso edificio dell'Impero Romano. Sotto i Pontefici divenne cava di pietre per costruire chiese e palazzi. Non fu distrutto completamente perchè Benedetto XIV lo onorò d'un suo Breve di protezione nel 1741.

Fig. 388. **L'Arco di Tito**, col cimiero restaurato. — Gli archi di trionfo erano sontuosi basamenti per gruppi statuari, ora perduti dappertutto (per lo più la statua del vincitore su quadriga): d'altra parte rammentano i propilei. Constano di due parti: l'attico in alto, e disotto l'arco propriamente detto. Qui le pareti sono suddivise da colonne, che posano sopra un alto zoccolo e sopportano il cornicione. L'arco di Tito fu eretto in memoria della vittoria sopra gli Ebrei e della distruzione di Gerusalemme, 70 d. C., ma fu dedicato sotto Domiziano, 81 d. C. Le colonne sporgono per tre quarti, e presentano il più antico esempio di capitello composito romano; v. fig. 236. L'arco è alto m. 15.5; l'attico m. 4.5. Questo monumento era interamente rivestito di marmo pentelico, e decorato di magnifici rilievi storici (pag. 124). — Nel Medioevo fu trasformato in fortezza dai Frangipani.

Fig. 389.

Ritratto dell'imperatore Adriano (117-138 a. C.).
Fig. 389: Moneta di bronzo. — Fig. 390: Cammeo del Museo Britannico.

Da Adriano in poi tornò di moda la barba per circa duecent'anni. Era stata tolta da Alessandro Magno, e poi lo fu di bel nuovo da Costantino.

(Dio Cass. 68. 15: 'Αδριανὸς πρῶτος γενειᾶν κατέδειξεν).

Fig. 390.

Fig. 391. **Mausoleo d'Adriano** (più tardi **Castelsantangelo**), secondo la ricostruzione di C. Huelsen. — Sopra uno zoccolo quadrato si eleva la rotonda con la cella sepolcrale; in alto la statua di Adriano (su quadriga?). Altezza totale: circa 50 m.

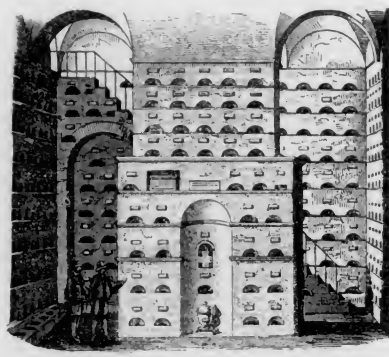



Fig. 392. **Colombario nella Vigna Codini a Roma** (Via Appia). — Accanto ai magnifici sepolcri dei ricchi e degli imperatori, ci furono in Roma tombe collettive modeste, in cui le urne con le ceneri dei morti si ponevano in piccole nicchie, disposte con rigido ordine e molta economia di spazio. Piccole targhe sopra ciascuna nicchia ricordavano i nomi.

Fig. 393. **Castelsantangelo e il Ponte S. Angelo;** nello sfondo la basilica Vaticana. — La *moles Hadriani* fu molto mutata nel corso dei secoli: Alarico manomise la cella sepolcrale (410); i soldati di Belisario ne gettarono le statue sopra i Goti assalitori (537); nel basso Medioevo fu tolto il rivestimento di marmo per impiegarlo in altri edifici; dal 1406 fu cittadella e prigione sotto i Papi. Del *pons Aelius* (134 d. C.) rimangono d'antico le tre arcate di mezzo. — Il disegno del monumento fu probabilmente opera dello stesso imperatore, che mise a partito ciò che aveva veduto ed appreso ne' suoi viaggi in Oriente. Fu compiuto da Antonino Pio nel 139 d. C. In questo Mausoleo furono sepolti, dopo Adriano, Antonino, Lucio Vero, Marco Aurelio, Commodo, Settimio Severo.

Fig. 394. **Arco trionfale dell'imperatore Adriano.** — Sorgeva all'estremità della Via Lata, presso l'Ara Pacis Augustae; nell'ultimo secolo della sua esistenza era conosciuto col nome di *Arco di Portogallo*, per la vicina dimora degli ambasciatori portoghesi. Fu fatto demolire da Alessandro VII nel 1662, perchè era d'impedimento alle *corse dei barberi* del carnevale romano. I bassorilievi che lo decoravano sono in Campidoglio, nel Palazzo dei Conservatori. La forma del monumento è conservata in una stampa, che qui riproduciamo, tolta dal vol. IV del *Nouveau Theatre d'Italie* di J. Blaau (Amsterdam, 1704). — I disegni dei nostri grandi architetti del Rinascimento, e le vecchie stampe, sono spesso d'impareggiabile valore per la conoscenza e la ricostruzione grafica di molti monumenti romani, che finirono miseramente per l'incuria e l'ignoranza degli uomini. Cfr. fig. 371.

Fig. 395. **Avanzi del Septizonium di Settimio Severo.** Grandioso edificio monumentale, annesso al palazzo imperiale, che Severo (193-211) fece costruire in luogo di quelli devastati dall'incendio nel 191 d. C. — Questa incisione, da una stampa di Claudio Ducheto (1582), riproduce i resti del palazzo, quali erano prima che Sisto V (1585-1590) ne ordinasse la demolizione in vantaggio della basilica Vaticana.

I primi bagni caldi furono aperti al pubblico in Roma al tempo di Scipione Africano il Maggiore. Nei tempi posteriori crebbero in numero ed importanza, e durante l'Impero divennero grandiosi stabilimenti di lusso, con annesse palestre, sale di trattenimento, gallerie di statue e di quadri. — Le parti principali di siffatti edifici erano: l'*Apodyterium*, dove si deponevano le vesti; il *Tepidarium*, sala riscaldata a moderato calore, dove i bagnanti si ungevano il corpo o prendevano un bagno tiepido; il *Calidarium*, dove avevano luogo la *calda lavatio* e la *sudatio*; per ultimo il *Frigidarium*, con una grande vasca per il bagno freddo finale. Nelle terme maggiori c'era un vano speciale per l'unzione, detto grecamente *Elaiothesion*, ed il *Laconicum* per i bagni di vapore.

Accanto alle gigantesche Terme Antoniniane, sono da ricordare quelle di Agrippa (dietro il Panteon), di Tito (sull'Esquilino), di Traiano (sul medesimo), di Diocleziano (dove si congiungono il Quirinale ed il Viminale) e di Costantino (sul Quirinale).

Fig. 396. **Il frigidarium delle Terme di Caracalla a Roma,** secondo la ricostruzione di Viollet-le-Duc.

Le *Thermae Antoninianae* di Caracalla furono cominciate nel 212 d. C. e compiute nel 216. Più tardi Elagabalo (218-222) le chiuse entro un grandioso recinto di m. 337 per 320, laddove l'edificio di Caracalla aveva le dimensioni di m. 220 per 114. Di questo gigantesco complesso architettonico rimangono oggi imponenti ruderi. Il meglio del materiale tettonico fu impiegato nella costruzione del Palazzo Farnese a Roma (c. 1540). In queste Terme furono trovati il *Toro Farnese* (fig. 306), l'*Ercole Farnese* (fig. 260), ed altre celebri statue.

Fig. 389.

Ritratto dell'imperatore Adriano (117-138 d. C.)

Fig. 389: Moneta di bronzo. — Fig. 390: Cammeo del Museo Britannico.

Da Adriano in poi tornò di moda la barba per circa duecent'anni. Era stata tolta da Alessandro Magno, e poi lo fu di bel nuovo da Costantino.

(Dio Cass. 68, 15: [illegible])

Fig. 390.

Fig. 391. **Mausoleo d'Adriano** (più tardi **Castelsantangelo**), secondo la ricostruzione di C. Huelsen. — Sopra uno zoccolo quadrato si eleva la rotonda con la cella sepolerale: in alto la statua di Adriano (su quadriga?). Altezza totale: circa 50 m.

Fig. 392. **Colombario nella Vigna Codini a Roma** (Via Appia). — Accanto ai magnifici sepolcri dei ricchi e degli imperatori, ci furono in Roma tombe collettive modeste, in cui le urne con le ceneri dei morti si ponevano in piccole nicchie, disposte con rigido ordine e molta economia di spazio. Piccole targhe sopra ciascuna nicchia ricordavano i nomi.

Fig. 393. **Castelsantangelo e il Ponte S. Angelo;** nello sfondo la basilica Vaticana. — La *moles Hadriani* fu molto mutata nel corso dei secoli. Alarico manomise la cella sepolerale (410); i soldati di Belisario ne gettarono le statue sopra i Goti assalitori (537); nel basso Medioevo fu tolto il rivestimento di marmo per impiegarlo in altri edifici; dal 1400 fu cittadella e prigione sotto i Papi. Del *pons Aelius* (134 d. C.) rimangono d'antico le tre arcate di mezzo. — Il disegno del monumento fu probabilmente opera dello stesso imperatore che mise a partito ciò che aveva veduto ed appreso ne' suoi viaggi in Oriente. Fu compiuto da Antonino Pio nel 139 d. C. In questo Mausoleo furono sepolti, dopo Adriano, Antonino, Lucio Vero, Marco Aurelio, Commodo, Settimio Severo.

Fig. 394. **Arco trionfale dell'imperatore Adriano.** — Sorgeva all'estremità della Via Lata, presso l'Ara Pacis Augustae; nell'ultimo secolo della sua esistenza era conosciuto col nome di *Arco di Portogallo*, per la vicina dimora degli ambasciatori portoghesi. Fu fatto demolire da Alessandro VII nel 1662, perchè era d'impedimento alle *corse dei barberi* del carnevale romano. I bassorilievi che lo decoravano sono in Campidoglio, nel Palazzo dei Conservatori. La forma del monumento è conservata in una stampa, che qui riproduciamo, tolta dal vol. IV del *Nouveau Theatre d'Italie* di J. Blaau (Amsterdam, 1704). — I disegni dei nostri grandi architetti del Rinascimento, e le vecchie stampe, sono spesso d'impareggiabile valore per la conoscenza e la ricostruzione grafica di molti monumenti romani, che finirono miseramente per l'incuria e l'ignoranza degli uomini. Cfr. fig. 371.

Fig. 395. **Avanzi del Septizonium di Settimio Severo.** Grandioso edificio monumentale, annesso al palazzo imperiale, che Severo (193-211) fece costruire in luogo di quelli devastati dall'incendio nel 191 d. C. — Questa incisione, da una stampa di Claudio Ducheto (1582), riproduce i resti del palazzo, quali erano prima che Sisto V (1585-1590) ne ordinasse la demolizione in vantaggio della basilica Vaticana.

I primi bagni caldi furono aperti al pubblico in Roma al tempo di Scipione Africano il Maggiore. Nei tempi posteriori crebbero in numero ed importanza, e durante l'Impero divennero grandiosi stabilimenti di lusso, con annesse palestre, sale di trattenimento, gallerie di statue e di quadri. — Le parti principali di siffatti edifici erano: l'*Apodyterium*, dove si deponevano le vesti: il *Tepidarium*, sala riscaldata a moderato calore, dove i bagnanti si ungevano il corpo o prendevano un bagno tiepido: il *Calidarium*, dove avevano luogo la *calda lavatio* e la *sudatio*: per ultimo il *Frigidarium*, con una grande vasca per il bagno freddo finale. Nelle terme maggiori c'era un vano speciale per l'unzione, detto grecamente *Elaiothesion*, ed il *Laconicum* per i bagni di vapore.

Accanto alle gigantesche Terme Antoniniane, sono da ricordare quelle di Agrippa (dietro il Panteon), di Tito (sull'Esquilino), di Traiano (sul medesimo), di Diocleziano (dove si congiungono il Quirinale ed il Viminale) e di Costantino (sul Quirinale).

Fig. 396. **Il frigidarium delle Terme di Caracalla a Roma,** secondo la ricostruzione di Viollet-le-Duc.

Le *Thermae Antoninianae* di Caracalla furono cominciate nel 212 d. C. e compiute nel 216. Più tardi Elagabalo (218-222) le chiuse entro un grandioso recinto di m. 337 per 320, laddove l'edificio di Caracalla aveva le dimensioni di m. 220 per 114. Di questo gigantesco complesso architettonico rimangono oggi imponenti ruderi. Il meglio del materiale tettonico fu impiegato nella costruzione del Palazzo Farnese a Roma (c. 1540). In queste Terme furono trovati il *Toro Farnese* (fig. 300), l'*Ercole Farnese* (fig. 269), ed altre celebri statue.

Fig. 397. **Ricostruzione della Basilica di Massenzio**, modificata da Costantino, e però denominata volgarmente da lui. Secondo il Durm. — Differisce dalle antiche basiliche, e ricorda piuttosto le terme.

Fig. 398. **Pianta della Basilica di Massenzio**. — L'abside tratteggiato a N e la scalinata scoperta a S sono aggiunte di Costantino. La pianta è un rettangolo di circa 100 m. di lunghezza. È la prima basilica coperta a volta. Tre ordini di quattro pilastri ciascuno, e la parete occidentale chiusa (equivalente a quattro pilastri), sopportano le volte. Le due navi laterali hanno ciascuna tre volte a tutto sesto; la nave mediana, alta un terzo di più, è coperta da tre volte a croce. Il lato orientale ha un atrio d'un solo piano, coperto di volte a croce; in fondo alla nave maggiore un abside semicircolare.

Il rettangolo fondamentale, l'atrio, le tre navate, con la mediana più alta e terminata con un abside semicircolare, si trovano anche nella *basilica cristiana*: ma in questa i muri superiori della nave principale sono sostenuti da colonne, e mancano le volte. Il templo cristiano si ricollega dunque coll'antica forma della basilica, coperta semplicemente di legno.

Fig. 399. **Moneta col ritratto dell' imperatore Massenzio** (306-312).

Imp(erator) C(aesar) Maxentius P(ius) F(elix) Aug(ustus).

Fig. 400. **Moneta col ritratto dell' imperatore Costantino** (306-337).

D(ominus) n(oster) Constantinus Max(imus) Aug(ustus).

Fig. 401. **La Basilica di Massenzio** nel suo stato odierno. — I bronzi del tetto furono tolti da Onorio I (625-638) per la basilica Vaticana. In seguito l'edificio fu molto danneggiato dai terremoti.

Fig. 402. **L'Arco di Costantino, col cimiero restaurato.**

Fu eretto in memoria della battaglia di Ponte Milvio (312) e dedicato nel 315 d. C. — L'importanza artistica del monumento proviene principalmente dal fatto, che la maggiore e la miglior parte della decorazione architettonica e plastica deriva da due monumenti anteriori, l'uno di Traiano (arco sulla Via Appia?), l'altro dell'età degli Antonini. E' notevole il partito delle colonne staccate e libere; i bassorilievi sono distribuiti con perizia e gusto. Le aride e rozze figurazioni del IV secolo appalono detestabili in confronto col fiore dell'arte storica romana, che rifulge nelle scene di battaglia fra Romani e Daci, e nei medaglioni traianei. — La buona conservazione dell'arco si deve ai meriti attribuiti dai Cristiani a Costantino; anch'esso però fu incorporato nelle fortificazioni medievali dei Frangipani. — A destra il Colosseo; per l'arco di mezzo (alto m. 11.5) si vede in parte la Meta Sudante.

Fig. 397. **Ricostruzione della Basilica di Massenzio**, modificata da Costantino, e però denominata volgarmente da lui. Secondo il Durm. — Differisce dalle antiche basiliche, e ricorda piuttosto le terme.

Fig. 398. **Pianta della Basilica di Massenzio**. — L'abside tratteggiato a N e la scalinata scoperta a S sono aggiunte di Costantino. La pianta è un rettangolo di circa 100 m. di lunghezza. È la prima basilica coperta a volta. Tre ordini di quattro pilastri ciascuno, e la parete occidentale chiusa (equivalente a quattro pilastri), sopportano le volte. Le due navi laterali hanno ciascuna tre volte a tutto sesto; la nave mediana, alta un terzo di più, è coperta da tre volte a croce. Il lato orientale ha un atrio d'un solo piano, coperto di volte a croce; in fondo alla nave s'aggiunge un abside semicircolare.

Il rettangolo fondamentale, l'atrio, le tre navate, con la mediana più alta e terminata con un abside semicircolare, si trovano anche nella *basilica cristiana*; ma in questa i muri superiori della nave principale sono sostenuti da colonne, e mancano le volte. Il tempio cristiano si ricollega dunque coll'antica forma della basilica, coperta semplicemente di legno.

Fig. 399. **Moneta col ritratto dell' Imperatore Massenzio** (306-312).

Imperator Caesar Maxentius Pius Felix Augustus.

Fig. 400. **Moneta col ritratto dell' Imperatore Costantino** (306-337).

Dominus noster Constantinus Maximus Augustus.

Fig. 401. **La Basilica di Massenzio** nel suo stato odierno. — I bronzi del tetto furono tolti da Onorio I (625-638) per la basilica Vaticana. In seguito l'edificio fu molto danneggiato dai terremoti.

Fig. 402. **L'Arco di Costantino, col cimiero restaurato.**

Fu eretto in memoria della battaglia di Ponte Milvio (312) e dedicato nel 315 d. C. — L'importanza artistica del monumento proviene principalmente dal fatto, che la maggiore e la miglior parte della decorazione architettonica e plastica deriva da due monumenti anteriori, l'uno di Traiano (arco sulla Via Appia?), l'altro dell'età degli Antonini. È notevole il partito delle colonne staccate e libere; i bassorilievi sono distribuiti con perizia e gusto. Le aride e rozze figurazioni del IV secolo appaiono detestabili in confronto col fiore dell'arte storica romana, che rifulge nelle scene di battaglia fra Romani e Daci, e nei medaglioni traianei. — La buona conservazione dell'arco si deve ai meriti attribuiti dai Cristiani a Costantino; anch'esso però fu incorporato nelle fortificazioni medievali dei Frangipani. — A destra il Colosseo; per l'arco di mezzo (alto m. 11.5) si vede in parte la Meta Sudante.

Fig. 403. **Altare della Pax Augusta**, disegnato da G. Durm. — Si vedono il lato occidentale, con l'ingresso, ed il meridionale. Nella facciata a sinistra è raffigurata in rilievo la Dea Tellus con le Aurae; a destra il Senato ed il Popolo, personificati, celebrano il sacrificio della scrofa. Lungo i lati settentrionale e meridionale è rappresentata la grande processione, che si recò all'Ara il giorno della cerimonia inaugurale. (Secondo un'altra opinione, nella parte destra della facciata era rappresentato il dio Marte). — I frammenti dell'insigne monumento sono conservati a Roma nel Museo delle Terme, in Vaticano, a Firenze nel Museo degli Uffizi (fig. 404 e 407).

Fig. 404. **Ara Pacis. Una parte della solenne processione** (lato settentrionale). — Il fregio dell'Ara Pacis fu per Roma quello che per Atene il fregio panatenaico del Partenone; ma per quanto riguarda il lato artistico, intercede fra le due opere non minore distanza di quella, che passa fra esse dal lato politico.

Fig. 405. **Pianta dell'Ara Pacis Augustae.** — Di questo monumento tramandò il ricordo lo stesso Augusto: *Cum ex Hispania Galliaque, rebus in his provinciis prospere gestis, Romam redii, Ti. Nerone P. Quintilio consulibus, Aram Pacis Augustae Senatus pro reditu meo consecrari censuit ad Campum Martium, in qua magistratus et sacerdotes et virgines Vestales anniversarium sacrificium facere iussit.* (Monumentum Ancyranum II, 37). La *constitutio arae* avvenne il 4 luglio dell'anno 13 a. C. (741 a. U. c.), la *dedicatio et consecratio* il 30 gennaio dell'anno 9 a. C. Sorse a destra della Via Flaminia, dove è oggi la chiesa di S. Lorenzo in Lucina: fu fatta con marmo di Carrara. L'altare propriamente detto era nell'interno d'un recinto, che aveva due ample porte (m. 3.60). Le pareti interne erano decorate in alto con festoni di frutta, in basso con liste di marmo rilevate e rientranti. Del colonnato, che si suppone girasse d'ogni intorno, nulla si può dire di certo: gli scavi cominciati nel 1903 sotto la direzione di A. Pasqui, con la collaborazione del Petersen e dell'ing. M. Cannizzaro, non sono compiuti. — L'Ara fu danneggiata dal fuoco e dal martello dei fanatici, poi sfruttata dai marmorari. I primi frammenti vennero in luce nel sec. XVI; i più belli furono acquistati dal Cardinal Ricci di Montepulciano, che li mandò al Granduca di Toscana (1569).

(Le dimensioni del recinto dell'ara sono di m. 11.5×10.5).

Fig. 406. **Frammento del fregio floreale dell'Ara Pacis Augustae.** A Roma, nel Palazzo Fiano Ottoboni. — I tralci ricordano le forme acantine, ma sono trattati con libera fantasia, traendo partito anche dall'edera, dal convolvolo, ecc. Fra i tralci si vedono uccelli ed altri piccoli animali, come serpi, rane, lucertole.

Fig. 407. **Ara Pacis; un tratto della grande processione** (lato meridionale). — Al solenne corteo prende parte la più eletta rappresentanza dello Stato: l'imperatore e la sua famiglia, i sacerdoti, i magistrati, i consoli, i pretori coi littori, le matrone. Nel tratto riprodotto in questa incisione si crede che sia rappresentato Augusto, accompagnato dalla sua famiglia. — L'altezza dei rilievi è di m. 1.55. Essi furono restaurati, e talune delle teste non si possono accettare come autentiche.

Fig. 403. **Altare della Pax Augusta** disegnato da G. Dario. — Si vedono il lato occidentale, con l'ingresso, ed il meridionale. Nella facciata a sinistra è raffigurata in rilievo la Dea Tellus con le Aurae: a destra il Senato ed il Popolo, per ontificati, celebrano il sacrificio della serota. Lungo i lati settentrionale e meridionale è rappresentata la grande processione, che si recò all'Ara il giorno della cerimonia inaugurale. (Secondo un'altra opinione, nella parte destra della facciata era rappresentato il dio Marte). — I frammenti dell'insigne monumento sono conservati a Roma nel Museo delle Terme, in Vaticano, a Firenze nel Museo degli Uffizi (fig. 404 e 407).

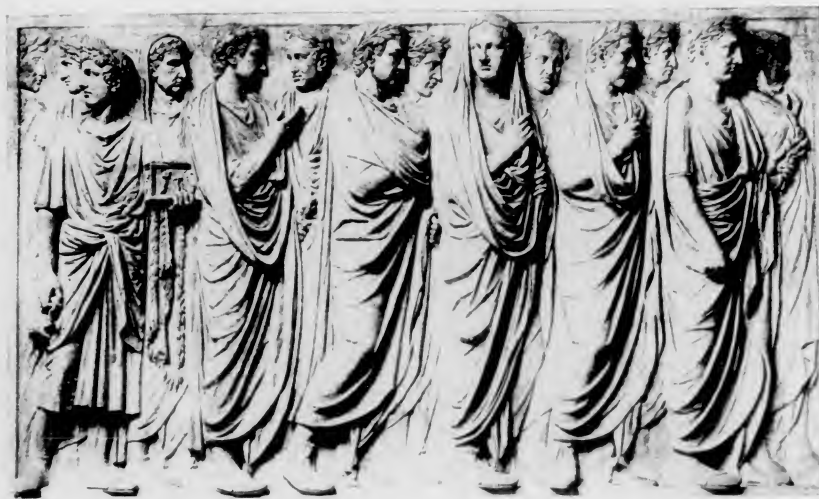



Fig. 404. **Ara Pacis. Una parte della solenne processione** (lato settentrionale). — Il fregio dell'Ara Pacis fu per Roma quello che per Atene il fregio panatenaico del Partenone; ma per quanto riguarda il lato artistico, intercede tra le due opere non minore distanza di quella, che passa tra esse dal lato politico.

Fig. 405. **Pianta dell'Ara Pacis Augustae.** — Di questo monumento tramandò il ricordo lo stesso Augusto: *Cum ex Hispania Galliaque, rebus in his provinciis prospere gestis, Romam redii, Ti. Nerone P. Quintilio consulibus, Aram Pacis Augustae Senatus pro reditu meo consecrari censuit ad Campum Martium, in qua magistratus et sacerdotes et virgines Vestales anniversarium sacrificium facere iussit.* (Monumentum Ancyranum II, 37). La *constitutio arae* avvenne il 4 luglio dell'anno 13 a. C. (741 a. U. c.), la *dedicatio et consecratio* il 30 gennaio dell'anno 9 a. C. Sorse a destra della Via Flaminia, dove è oggi la chiesa di S. Lorenzo in Lucina: fu fatta con marmo di Carrara. L'altare propriamente detto era nell'interno d'un recinto, che aveva due ampie porte (m. 3,60). Le pareti interne erano decorate in alto con festoni di frutta, in basso con liste di marmo rilevate e rientranti. Del colonnato, che si suppone girasse d'ogni intorno, nulla si può dire di certo: gli scavi cominciati nel 1903 sotto la direzione di A. Pasqui, con la collaborazione del Petersen e dell'ing. M. Cannizzaro, non sono compiuti. — L'Ara fu danneggiata dal fuoco e dal martello dei fanatici, poi sfruttata dai marmorari. I primi frammenti vennero in luce nel sec. XVI: i più belli furono acquistati dal Cardinal Ricci di Montepulciano, che li mandò al Granduca di Toscana (1569).

(Le dimensioni del recinto dell'ara sono di m. 11.5 (10.5).

Fig. 406. **Frammento del fregio floreale dell'Ara Pacis Augustae.** A Roma, nel Palazzo Fiano Ottoboni. — I tralci ricordano le forme acantine, ma sono trattati con libera fantasia, traendo partito anche dall'edera, dal convolvolo, ecc. Fra i tralci si vedono uccelli ed altri piccoli animali, come serpi, rane, lucertole.

Fig. 407. **Ara Pacis; un tratto della grande processione** (lato meridionale). — Al solenne corteo prende parte la più eletta rappresentanza dello Stato: l'imperatore e la sua famiglia, i sacerdoti, i magistrati, i consoli, i pretori coi littori, le matrone. Nel tratto riprodotto in questa incisione si crede che sia rappresentato Augusto, accompagnato dalla sua famiglia. — L'altezza dei rilievi è di m. 1.55. Essi furono restaurati, e talune delle teste non si possono accettare come autentiche.

Fig. 408. **Statua d'Augusto** (27 a. C. — 14 d. C.). Scoperta nel 1863 sotto i ruderi della *villa ad Gallinas*, che fu di Livia, moglie d'Augusto; (luogo detto oggi Prima Porta). Era spezzata, ma potè essere ricomposta esattamente dal Tenerani; di restauro sono soltanto alcune dita e lo scettro. E' conservata nel Museo Vaticano. Per l'atteggiamento si confronti col Doriforo di Policleto (fig. 268). La statua è un po' maggiore del vero: non è finita nella parte posteriore, perchè destinata ad essere esposta in una nicchia. Serba ancora notevoli tracce di policromia. — L'Amore sul delfino, che si trova di solito presso le statue di Venere, ricorda questa dea, progenitrice della Casa Giulia.

Fig. 410. **Trofeo** scolpito sotto il braccio destro della statua di Augusto, dietro la figura che personifica la Spagna. — Tronco d'albero con elmo e corazza, una tromba guerresca e due gambiere.

In questa statua non poteva mancare il simbolo della vittoria (*tropaeum*); ma non fu posto in luogo evidente perchè avrebbe turbato la figurazione principale.

Fig. 409. **Decorazione toreutica della corazza d'Augusto**, nella statua della Villa di Livia; esempio insigne di figurazione storico allegorica romana. — E' un'esaltazione delle gesta dell'imperatore: soggiogamento dei Parti — riordinamento dell'Oriente (20 a. C.); soggiogamento dei Galli e degli Ispani — riordinamento dell'Occidente (compiuto nel 13 a. C.). L'uomo in costume barbarico, che sta davanti al generale romano, (il quale forse non è altri che Marte), rappresenta il popolo dei Parti (forse lo stesso re Fraate; cfr. Hor. ep. I, 12, 27), che restituisce le aquile conquistate a Carrhae (54 a. C.); cfr. Mon. Ancyr. V, 40. L'animale presso Marte ha l'aspetto d'un cane, ma deve meglio intendersi come lupo; anche il cane, del resto, era sacro a Marte. A destra siede la Gallia personificata; si riconosce all'attributo del cignale, ed alla tromba guerresca uscente in testa di dragone. A sinistra è personificata la Nazione spagnola, riconoscibile per il *gladius hispaniensis*, con l'impugnatura a testa d'uccello. Sotto vedonsi i numi tutelari della gente Giulia: Apollo, che cavalca il grifone ed ha l'attributo della lira; Diana, con la faretra, sopra la cervia. In alto è il Dio Caelus, che sostiene con ambe le braccia la volta celeste; sotto di lui la quadriga del Sole, preceduta dall'Aurora e da Herse, dea della rugiada. In basso la dea Tellus, col corno riboccante di frutta; i due bambini sono certamente Romolo e Remo: è dunque rappresentato l'*orbis terrarum romanus*. Si pensi al Carme Secolare d'Orazio. — Le due sfingi degli spallini ricordano forse che Augusto *in diplomatibus... signandis initio sphinge usus est* (Svetonio, Aug. 50).

Fig. 411. **Augusto trionfante** dopo la vittoria d'Azio; rappresentato come Nettuno. — Gemma nel Museo di Boston. L'originale misura 2 cm. in lunghezza.

Fig. 412. **La Gemma Augustea**, cammeo d'onice a due strati, nel Museo Imperiale di Vienna; largo 22 cm, alto 19. — Nella parte superiore troneggia Augusto, nella sinistra lo scettro, nella destra il lituo augurale, ai suoi piedi l'aquila olimpica: alla sua destra siede la Dea Roma (personificata in Livia?); fra le due teste il segno della costellazione del capro, sotto la quale Augusto nacque; sotto i loro piedi le armi dei vinti. Dietro Augusto sono l'Oicumene, che lo incorona di quercia, il Dio del mare, e la fruttifera Terra. A destra di Roma sono Germanico, il giovine figlio di Druso adottato da Tiberio, e Tiberio stesso, che scende dal carro trionfale guidato dalla Vittoria (12 d. C., cfr. Svet. Tib. 20). Nella parte inferiore i soldati romani erigono un trofeo sopra il capo dei prigionieri Pannoni.

Fig. 408. **Statua d'Augusto** (27 a. C. — 14 d. C.). Scoperta nel 1863 sotto i ruderi della *villa ad Gallinas*, che fu di Livia, moglie d'Augusto: luogo detto oggi Prima Porta. Era spezzata, ma potè essere ricomposta esattamente dal Tenerani; di restauro sono soltanto alcune dita e lo scettro. E' conservata nel Museo Vaticano. Per l'atteggiamento si confronti col Doriforo di Policleto (fig. 288). La statua è un po' maggiore del vero; non è finita nella parte posteriore, perchè destinata ad essere esposta in una nicchia. Serba ancora notevoli tracce di policromia. — L'Amore sul delfino, che si trova di solito presso le statue di Venere, ricorda questa dea, progenitrice della Casa Giulia.

Fig. 410. **Trofeo** scolpito sotto il braccio destro della statua di Augusto, dietro la figura che personifica la Spagna. — Tronco d'albero con elmo e corazza, una tromba guerresca e due gambiere.

In questa statua non poteva mancare il simbolo della vittoria (*tropaeum*), ma non fu posto in luogo evidente perchè avrebbe turbato la figurazione principale.

Fig. 409. **Decorazione toreutica della corazza d'Augusto**, nella statua della Villa di Livia: esempio insigne di figurazione storico-allegorica romana. — E' un'esaltazione delle gesta dell'imperatore: soggiogamento dei Parti = riordinamento dell'Oriente (20 a. C.); soggiogamento dei Galli e degli Ispani = riordinamento dell'Occidente (compiuto nel 13 a. C.). L'uomo in costume barbarico, che sta davanti al generale romano, il quale forse non è altri che Marte, rappresenta il popolo dei Parti (forse lo stesso re Fraate: cfr. Hor. ep. I. 12, 27), che restituisce le aquile conquistate a Carrhae (54 a. C.; cfr. Mon. Ancyr. V, 40. L'animale presso Marte ha l'aspetto d'un cane, ma deve meglio intendersi come lupo; anche il cane, del resto, era sacro a Marte. A destra siede la Gallia personificata: si riconosce all'attributo del cignale, ed alla tromba guerresca uscente in testa di dragone. A sinistra è personificata la Nazione spagnuola, riconoscibile per il *gladius hispaniensis*, con l'impugnatura a testa d'uccello. Sotto vedonsi i numi tutelari della gente Giulia: Apollo, che cavalca il grifone ed ha l'attributo della lira; Diana, con la faretra, sopra la cervia. In alto è il Dio Caelus, che sostiene con ambe le braccia la volta celeste; sotto di lui la quadriga del Sole, preceduta dall'Aurora e da Herse, dea della rugiada. In basso la dea Tellus, col corno riboccante di frutta: i due bambini sono certamente Romolo e Remo: è dunque rappresentato l'*orbis terrarum romanus*. Si pensi al Carme Secolare d'Orazio. — Le due sfingi degli spallini ricordano forse che Augusto *in diplomatibus... signandis initio sphinge usus est* (Svetonio, Aug. 50).

Fig. 411. **Augusto trionfante** dopo la vittoria d'Azio; rappresentato come Nettuno. Gemma nel Museo di Boston. L'originale misura 2 cm. in lunghezza.

Fig. 412. **La Gemma Augustea**, cammeo d'onice a due strati, nel Museo Imperiale di Vienna: largo 22 cm., alto 19. — Nella parte superiore troneggia Augusto, nella sinistra lo scettro, nella destra il lituo augurale, ai suoi piedi l'aquila olimpica; alla sua destra siede la Dea Roma (personificata in Livia?); tra le due teste il segno della costellazione del capro, sotto la quale Augusto nacque; sotto i loro piedi le armi dei vinti. Dietro Augusto sono l'Oecumene, che lo incorona di quercia, il Dio del mare, e la trattiera Terra. A destra di Roma sono Germanico, il giovine figlio di Druso adottato da Tiberio, e Tiberio stesso, che scende dal carro trionfale guidato dalla Vittoria (12 d. C., cfr. Svet. Tib. 20). Nella parte inferiore i soldati romani erigono un trofeo sopra il capo dei prigionieri Pannoni.

Fig. 413. **Giulio Cesare** (100-44 a. C.). — Nel Museo Nazionale di Napoli.

Fig. 414. **Cicerone** (106-43 a. C.). — Nel Museo Vaticano.

Fig. 415. **Statua colossale di bronzo**, trovata a Roma, presso il teatro di Pompeo, nel 1864. Rappresenta probabilmente un imperatore romano in figura d'Ercole

Fig. 416. **Statua colossale di M. Agrippa** (63-12 a. C.), nel Museo comunale di Venezia: proviene probabilmente di Grecia, ed è restaurata in molte parti. (Cfr. figura 382).

Fig. 417. **Ottaviano** (Augusto, 63 a. C. - 14 d. C.), giovinetto. Nel Museo Vaticano. — I tratti del futuro imperatore rivelano, in questo ritratto giovanile, il senno, l'intelligenza, la volontà.

Fig. 418. **Personaggio romano dell'età d'Augusto**: (membro della famiglia imperiale?). Statua di Cleomene, secondo l'antico tipo di Ermes Logios. — Nel Museo del Louvre.

Fig. 419. **Agrippina Maggiore** (?). — Nel Museo Nazionale di Napoli.

Fig. 420. **Nerone giovine** (n. 37 d. C., imp. 54, m. 68). — Nel Museo del Louvre.

Fig. 413. **Giulio Cesare** (100-44 a. C.). — Nel Museo Nazionale di Napoli.

Fig. 414. **Cicerone** (106-43 a. C.). — Nel Museo Vaticano.

Fig. 415. **Statua colossale di bronzo**, trovata a Roma presso il Teatro di Pompeo, nel 1864. Rappresenta probabilmente un imperatore romano in figura d'Ercole.

Fig. 416. **Statua colossale di M. Agrippa** (63-12 a. C.), nel Museo [illegible] di Venezia: proviene probabilmente di Grecia, ed è restaurata in molte parti. (Cfr. figura 382).

Fig. 417. **Ottaviano** (Augusto, 63 a. C. - 14 d. C.), giovinetto. Nel Museo Vaticano. — I tratti del futuro imperatore rivelano, in questo ritratto giovanile, il senno, l'intelligenza, la volontà.

Fig. 418. **Personaggio romano dell'età d'Augusto**: (membro della famiglia imperiale?). Statua di Cleomene, secondo l'antico tipo di Ermes Logios. — Nel Museo del Louvre.

Fig. 419. **Agrippina Maggiore** (?). — Nel Museo Nazionale di Napoli.

Fig. 420. **Nerone giovine** (n. 37 d. C., imp. 54, m. 68). — Nel Museo del Louvre.

Fig. 421. **Traiano**, 98-117 d. C. — Nel Museo Vaticano.

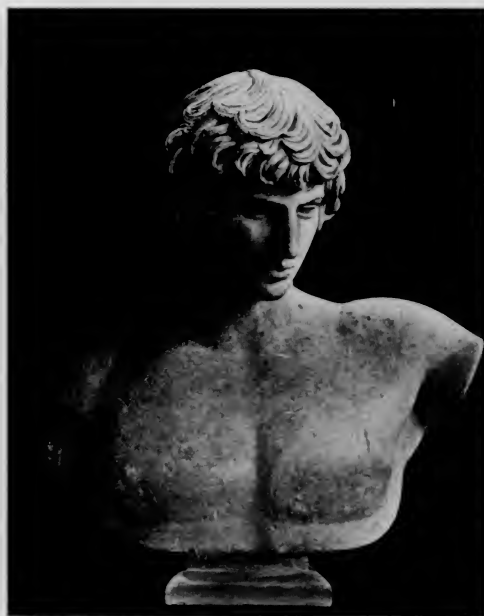



Fig. 422. **Adriano**, 117-138 d. C. — Nel Museo Vaticano.

Fig. 423. **Antinoo**, favorito dell'imp. Adriano. — Nel Museo Nazionale d'Atene.

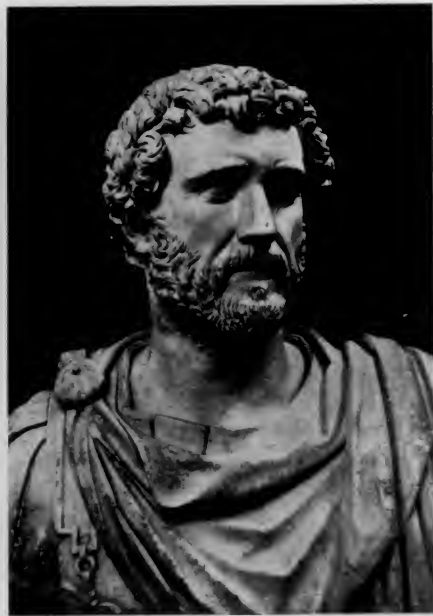



Fig. 424. **Antonino Pio**, 138-161 d. C. — Nel Museo Nazionale di Napoli.

Fig. 425. **Caracalla** (211-217 d. C.). — Nel Museo Vaticano.

Fig. 426. **Giuliano II** (361-363 d. C.). — Questo busto fu scoperto da F. Lenormant nel 1882, visitando la cattedrale normanna di Acerenza (Acheruntia, non lungi da Venosa). Ivi il ritratto dell'Apostata è venerato per quello di S. Canio, vescovo di Giuliana in Africa.

Di questo imperatore filosofo non si possedeva alcun ritratto sicuro, tranne quelli non molto fedeli delle monete e dei medaglioni. I suoi busti e le sue statue furono distrutti dai fanatici dopo la sua morte: la statua che si conserva a Parigi, nel Museo del Louvre, non è di sicura autenticità. Notisi che Giuliano portò la barba, come Marco Aurelio, al quale s'inspirò. (Cfr. fig. 389).

Fig. 427.

Trionfo dell'Imperatore.

Fig. 428.

Clemenza ai vinti.

Bassorilievi provenienti da un arco dell'imperatore Marco Aurelio (161-180 d. C.). — A Roma, nel Museo dei Conservatori.

Fig. 421. **Traiano.** (98-117 d. C.) — Nel Museo Vaticano.

Fig. 422. **Adriano.** (117-138 d. C.) — Nel Museo Vaticano.

Fig. 423. **Antinoo.** favorito dell'imp. Adriano. — Nel Museo Nazionale d'Atene.

Fig. 424. **Antonino Pio.** (138-161 d. C.) — Nel Museo Nazionale di Napoli.

Fig. 425. **Caracalla** (211-217 d. C.). — Nel Museo Vaticano.

Fig. 426. **Giuliano II** (361-363 d. C.). — Questo busto fu scoperto da F. Lenormant nel 1882, visitando la cattedrale normanna di Acerenza (Acherantia, non lungi da Venosa). Ivi il ritratto dell'Apostata è venerato per quello di S. Canio, vescovo di Giuliana in Africa.

Di questo imperatore filosofo non si possedeva alcun ritratto sicuro, tranne quelli non molto fedeli delle monete e dei medaglioni. I suoi busti e le sue statue furono distrutti dai fanatici dopo la sua morte: la statua che si conserva a Parigi, nel Museo del Louvre, non è di sicura autenticità. Notisi che Giuliano portò la barba, come Marco Aurelio, al quale s'inspirò. (Cfr. fig. 389).

Fig. 427.

Trionfo dell'Imperatore.

Fig. 428.

Clemenza ai vinti.

Bassorilievi provenienti da un arco dell'imperatore Marco Aurelio (161-180 d. C.). — A Roma, nel Museo dei Conservatori.

Fig. 429. **Pluteo del Tribunale di Traiano nel Foro Romano.**

Fig. 431. **Bassorilievo dell'Arco di Tito**, a Roma: cfr. fig. 388. — Trionfo dei Romani sopra Israele. Il seguito dell'imperatore porta le spoglie del Templo di Jerusalem: il candelabro dalle sette braccia, il tavolo sacro dei pani, e le trombe d'argento. — La decorazione plastica dell'Arco di Tito offre il più classico esempio della scultura storica romana.

Fig. 432. **Bassorilievo dell'Arco di Tito**, a Roma. — L'imperatore sul carro trionfale, assistito dalla Vittoria: la dea Roma (secondo altri Virtus), guida la quadriga: nello sfondo dodici littori coi fasci. Il personaggio col petto nudo, che è a destra, vuolsi rappresenti una divinità (Honos?). — In quest'opera l'artista, combinando il rilievo normale col basso e l'altorilievo, ha ottenuto un meraviglioso carattere di prospettiva e di pittura.

Fig. 430. **Pluteo del Tribunale di Traiano nel Foro Romano**. — I due plutei istoriati, i cui lati interni sono riprodotti nelle figure 429 e 430, furono scoperti nel 1872, nell'occasione che fu demolita una torre medievale, là dove l'Argiletum mette nel Foro, davanti la Curia; ed i dotti ne dettero diverse interpretazioni. Il direttore dei nuovi felici scavi, Architetto *G. Boni*, si formò la convinzione che non potessero appartenere ad alcuno dei monumenti forensi conosciuti, ma sì al *Tribunal principatus* di Traiano, inaugurato circa l'anno 101, ricordato da Plinio il Giovine; e che esso tribunale fosse da ricercarsi alla testata orientale del Lacus Curtius (cfr. fig. 347). Gli scavi, compiuti nei primi giorni del dicembre 1905, hanno dato ragione al chiaro archeologo. — Soggetto dei rilievi: L'imperatore parla alla plebe dal *Rostra ad divi Juli*: all'Italia personificata dal Tribunale (fig. 429); alle Province dai Rostri Imperiali (fig. 430). Alle parole di Traiano i plebei alzano le mani ed applaudono: si tratta probabilmente delle leggi munifiche di quel principe. La donna, che rappresenta l'Italia, conduceva un bambino per la mano e ne portava uno in braccio: allusione al grandioso istituto traianeo per l'alimentazione dei bambini. Il secondo rilievo è incompleto, per la mancanza di una lastra. L'imperatore annuncia alle Province il condono delle imposte; gli impiegati dell'amministrazione imperiale ne portano i dittici, e ne fanno un mucchio, che sarà bruciato. — Lo sfondo delle due figurazioni presenta quasi un panorama del Foro, veduto dallo sbocco dell'Argiletum. La statua di Marsia congiunge le due rappresentanze, e significa forse che Traiano rispettò le libertà cittadine, come attestano Tacito e Plinio (cfr. fig. 348). Le indicazioni chiuse fra [], nella fig. 429, accennano ad un'altra interpretazione, che ha minore probabilità di sicurezza.

Fig. 433. **Il « Miracolo della pioggia »**. Bassorilievo della *Colonna di Marco Aurelio*, a Roma. — I Romani, assediati dai Quadi e privati dell'acqua, furono salvati da un grande temporale (174 d. C.). Il temporale si vede personificato secondo il tipo tradizionale del Noto; altri crede che sia rappresentato *Jupiter Pluvius*. — L'erezione della colonna trionfale di Marco Aurelio fu decretata nel 176 d. C.; è fatta a simiglianza di quella di Traiano (cfr. figura 367 e Tav. X), ma è ben lungi dall'averne il valore artistico. E' alta 100 piedi romani (m. 29.5), ed ha 20 spire.

Fig. 429. **Pluteo del Tribunale di Traiano nel Foro Romano.**

Fig. 431. **Bassorilievo dell'Arco di Tito**, a Roma; cfr. fig. 388. — Trionfo dei Romani sopra Israele. Il seguito dell'imperatore porta le spoglie del Tempio di Jerusalem: il candelabro dalle sette braccia, il tavolo sacro dei pani, e le trombe d'argento. — La decorazione plastica dell'Arco di Tito offre il più classico esempio della scultura storica romana.

Fig. 432. **Bassorilievo dell'Arco di Tito**, a Roma. — L'imperatore sul carro trionfale, coronato dalla Vittoria; la dea Roma (secondo altri Virtus) guida la quadriga; nello sfondo dodici littori coi fasci. Il personaggio col petto nudo, che è a destra, vuolsi rappresenti una divinità (Honos). — In quest'opera l'artista, combinando il rilievo normale col basso e l'altorilievo, ha ottenuto un meraviglioso carattere di prospettiva e di pittura.

Fig. 430. **Pluteo del Tribunale di Traiano nel Foro Romano**. — I due plutei istoriati, i cui lati interni sono riprodotti nelle figure 429 e 430, furono scoperti nel 1872, nell'occasione che fu demolita una torre medievale, là dove l'Argiletum mette nel Foro, davanti la Curia; ed i dotti ne dettero diverse interpretazioni. Il direttore dei nuovi felici scavi, Architetto *G. Boni*, si formò la convinzione che non potessero appartenere ad alcuno dei monumenti forensi conosciuti, ma sì al *Tribunal principatus* di Traiano, inaugurato circa l'anno 101, ricordato da Plinio il Giovine; e che esso tribunale fosse da ricercarsi alla testata orientale del Lacus Curtius (cfr. fig. 347). Gli scavi, compiuti nei primi giorni del dicembre 1905, hanno dato ragione al chiaro archeologo. — Soggetto dei rilievi: L'imperatore parla alla plebe dai *Rostra ad divi Juli*: all'Italia personificata dal Tribunale (fig. 429); alle Provincie dai Rostri imperiali (fig. 430). Alle parole di Traiano i plebei alzano le mani ed applaudono; si tratta probabilmente delle leggi munifiche di quel principe. La donna, che rappresenta l'Italia, conduceva un bambino per la mano e ne portava uno in braccio: allusione al grandioso istituto traianeo per l'alimentazione dei bambini. Il secondo rilievo è incompleto, per la mancanza di una lastra. L'imperatore annuncia alle Provincie il condono delle imposte; gli impiegati dell'amministrazione imperiale ne portano i dittici, e ne fanno un mucchio, che sarà bruciato. — Lo sfondo delle due figurazioni presenta quasi un panorama del Foro, veduto dallo sbocco dell'Argiletum. La statua di Marsia congiunge le due rappresentanze, e significa forse che Traiano rispettò le libertà cittadine, come attestano Tacito e Plinio (cfr. fig. 348). Le indicazioni chiuse fra [], nella fig. 429, accennano ad un'altra interpretazione, che ha minore probabilità di sicurezza.

Fig. 433. **Il « Miracolo della pioggia »**. Bassorilievo della *Colonna di Marco Aurelio*, a Roma. — I Romani, assediati dai Quadi e privati dell'acqua, furono salvati da un grande temporale (174 d. C.). Il temporale si vede personificato secondo il tipo tradizionale del Noto; altri crede che sia rappresentato *Jupiter Pluvius*. — L'erezione della colonna trionfale di Marco Aurelio fu decretata nel 176 d. C.; è fatta a simiglianza di quella di Traiano (cfr. figura 367 e Tav. X), ma è ben lungi dall'averne il valore artistico. E' alta 100 piedi romani (m. 29,5), ed ha 20 spire.

Fig. 434. **Sarcofago romano del II secolo d. C.** — Corsa di Amorini nel Circo. — A Napoli, nel Museo Nazionale.

Fig. 435. **Il « Sarcofago dei leoni »**, con rappresentanza bacchica. Nel Museo Vaticano. — E' attribuito all'età di Adriano, ed è di tale perfezione, da far pensare ad un modello greco. Notevoli la base, di gusto corintio, e la cimasa ionica, laddove i sarcofagi romani trascurano di solito l'una e l'altra. Cfr. fig. 264.

Fig. 436. **La Caccia di Meleagro**. Sarcofago del III secolo d. C. A Roma, nel Palazzo dei Conservatori. — Nell'età della decadenza la caccia di Meleagro diviene semplicemente un simbolo della forza giovanile. Qui soltanto Meleagro ed Atalante, (o Diana?) sono trattati secondo l'antico ideale greco; i due Dioscuri e l'altre tre persone sono volgari figure romane.

Fig. 437. **Sarcofago del II secolo, usato per sepoltura cristiana** in S. Maria Antiqua, nel Foro Romano.

Fig. 438. **Sarcofago di Elena, madre di Costantino il Grande**. Nel Museo Vaticano. E' tutto di porfido; appartiene probabilmente alla fine del II secolo d. C.

Fig. 439. **Battaglia fra Romani e Barbari**. Sarcofago Ludovisi nel Museo delle Terme, a Roma. — Notevole per l'arditezza dei motivi, ma con tutti i caratteri della decadenza. Prima metà del III secolo d. C.

Fig. 434. **Sarcofago romano del II secolo d. C.** — Corsa di Amorini nel Circo. — A Napoli, nel Museo Nazionale.

Fig. 435. **Il « Sarcofago dei leoni »**, con rappresentanza bacchica. Nel Museo Vaticano. — E' attribuito all'età di Adriano, ed è di tal perfezione da far pensare ad un modello greco. Notevoli la base di gusto corintio, e la cimasa ionica, laddove i sarcofagi romani trascurano di solito l'una e l'altra. Cfr. fig. 264.

Fig. 436. **La Caccia di Meleagro**. Sarcofago del III secolo d. C. A Roma, nel Palazzo dei Conservatori. — Nell'età della decadenza la caccia di Meleagro diviene semplicemente un simbolo della forza giovanile. Qui soltanto Meleagro ed Atalanta (o Diana) sono trattati secondo l'antico ideale greco; i due Dioscuri e l'altre tre persone sono volgari figure romane.

Fig. 437. **Sarcofago del II secolo, usato per sepoltura cristiana** in S. Maria Antiqua nel Foro Romano.

Fig. 438. **Sarcofago di Elena, madre di Costantino il Grande**. Nel Museo Vaticano. E' tutto di porfido; appartiene probabilmente alla fine del II secolo d. C.

Fig. 439. **Battaglia fra Romani e Barbari**. Sarcofago Ludovisi nel Museo delle Terme, a Roma. — Notevole per l'arditezza dei motivi, ma con tutti i caratteri della decadenza. Prima metà del III secolo d. C.

Fig. 440. **Sacrificio di Mitra**. Scultura di marmo pario, nel Museo Vaticano. — Il dio della luce, Mitra, scanna un toro, simbolo della potenza ricalcitrante della terra: lo scorpione, la serpe ed il cane simboleggiano la vile natura terrena. Il culto persiano di Mitra ebbe molto favore in Roma dopo Adriano, accanto agli egizi d'Iside e Sarapide; i soldati lo diffusero per tutto l'impero. Il simulacro del dio (in costume persiano, col berretto frigio), in atto di scannare il toro, è derivato da un gruppo rappresentante una Nike nello stesso atteggiamento, attribuito allo scultore greco *Menechmo* (fine del IV secolo a C.).

Fig. 441. **Il Tevere**. Nel Museo del Louvre. — Fu trovato a Roma, al tempo di Leone X, insieme col gruppo del Nilo (fig. 257), dal quale evidentemente è desunto. I Romani non derivarono il loro dio fluviale dall'arte classica greca, che rappresentava le divinità dei fiumi come persone, ma dall'arte alessandrina, che le rappresentò in forma allegorica.

Fig. 442. **Statua femminile d'Ercolano**. A Dresda, nell'Albertinum. — Foggiata sopra un tipo ideale greco dell'età di Prassitele (secondo altri di Lisippo). Vestita del *chitone* e dell'*himation*, ai quali corrispondono la *stola* e la *palla* dei Romani. Cfr. fig. 407. La palla, nella quale le matrone si avvolgevano uscendo di casa, era quella che meglio contribuiva, se ben disposta, a dare eleganza alla persona.

Fig. 443. **Statua bronzea di un Camillo**. A Roma, nel Palazzo dei Conservatori. — Vestito della *tunica*: nella destra s'imagini una coppa, nella sinistra un boccale. Si chiamavano *camilli* i giovinetti che assistevano i celebranti nei sacrifici. Questa celebre statua appartiene ai primi tempi dell'impero, e si può considerarla, accanto ai ritratti ed ai bassorilievi storici, uno dei più insigni monumenti dell'arte romana.

Fig. 444. **Tiberio**. A Parigi, Museo del Louvre. — Vestito della *tunica* e della *toga*: ai piedi i *calcei*. Cfr. Quintil. I. O. XI, 3, 137: *Ipsam togam rotundam esse et apte caesam velim... Sinus decentissimus, si aliquo supra imam tunicam fuerit, nunquam certe sit inferior... Ille, qui sub umero dextro ad sinistrum oblique ducitur velut balteus, nec strangulet nec fluat... Sinistrum bracchium eo usque adlevandum est, ut quasi normalem illum angulum faciat*. Cfr. fig. 404 e 407.

Fig. 440. **Sacrificio di Mitra**. Scultura di marmo pario, nel Museo Vaticano. — Il dio della luce, Mitra, scanna un toro, simbolo della potenza fecondatrice della terra: lo scorpione, la serpe ed il cane simboleggiano la vile natura terrena. Il culto persiano di Mitra ebbe molto favore in Roma dopo Adriano, accanto agli egizi d'Iside e Sarapide; i soldati lo diffusero per tutto l'impero. Il simulacro del dio (in costume persiano, col berretto frigio), in atto di scannare il toro, è derivato da un gruppo rappresentante una Nike nello stesso atteggiamento, attribuito allo scultore greco *Menechmo* (fine del IV secolo a C.).

Fig. 441. **Il Tevere**. Nel Museo del Louvre. — Fu trovato a Roma, al tempo di Leone X, insieme col gruppo del Nilo (fig. 257), dal quale evidentemente è desunto. I Romani non derivarono il loro dio fluviale dall'arte classica greca, che rappresentava le divinità dei fiumi come persone, ma dall'arte alessandrina, che le rappresentò in forma allegorica.

Fig. 444. **Tiberio**. A Parigi, Museo del Louvre. — Vestito della *tunica* e della *toga*: ai piedi i *calcei*. Cfr. Quintil. I. O. XI, 3, 137: *Ipsam togam rotundam esse et apte caesam velim... Sinus decentissimus, si aliquo supra imam tunicam fuerit, nunquam certe sit inferior... Ille, qui sub umero dextro ad sinistrum oblique ducitur velut balteus, nec strangulet nec fluat... Sinistrum bracchium eo usque allevandum est, ut quasi normalem illam angulum faciat*. Cfr. fig. 494 e 497.

Fig. 443. **Statua bronzea di un Camillo**. A Roma, nel Palazzo dei Conservatori. — Vestito della *tunica*: nella destra s'imagini una coppa, nella sinistra un boccale. Si chiamavano *camilli* i giovinetti che assistevano i celebranti nei sacrifici. Questa celebre statua appartiene ai primi tempi dell'impero, e si può considerarla, accanto ai ritratti ed ai bassorilievi storici, uno dei più insigni monumenti dell'arte romana.

Fig. 442. **Statua femminile d'Ercolano**. A Dresda, nell'Albertinum. — Foggiata sopra un tipo ideale greco dell'età di Prassitele (secondo altri di Lisippo). Vestita del *chitone* e dell'*himation*, ai quali corrispondono la *stola* e la *palla* dei Romani. Cfr. fig. 497. La palla, nella quale le matrone si avvolgevano uscendo di casa, era quella che meglio contribuiva, se ben disposta, a dare eleganza alla persona.

La casa italica antica.

La fonte principale per la conoscenza della casa italica antica, ci è data dalle case di **Pompei**.

L'esterno è semplicissimo; la nostra antica casa non ebbe facciate con finestre. La luce e l'aria venivano per l'atrio, e più tardi anche per il peristilio. Si hanno esempi di finestre, ma sempre assai piccole e come eccezioni, distribuite senz'ombra di regolarità. Unico ornamento della facciata erano gli stipiti e l'architrave della porta d'ingresso. Nella sua forma primitiva la casa consistette nell'*atrio*, con poche stanze all'intorno, ed un piccolo giardino annesso sul dietro. L'atrio è dunque il centro originario della casa; è più ampio e più alto d'ogni altra stanza. Ha una grande apertura rettangolare, verso la quale declina d'ogni lato il tetto, portandovi l'acqua piovana: questa specie di lanterna prende perciò il nome di *compluvium*. All'apertura in alto corrisponde nel mezzo del pavimento una vasca, che per la sua destinazione è chiamata *impluvium*. La forma comune dell'atrio prende il nome di *atrium tuscanicum* (cfr. fig. 451). Dei vani che mettono capo all'atrio, le *alae* ed il *tablinum* (sala di trattenimento e ricevimento), non hanno mai porte, ma soltanto tende per chiusura. A sinistra del tablinum c'è un'ampia stanza quadrata, la stanza da pranzo, detta più tardi *triclinium*; a destra le *fauces* che conducono all'orto, e la *culina* o *coquina*. Le camere da letto si chiamavano *cubicula*. Due vani speciali si aprono a destra ed a sinistra dell'entratura; questi erano per lo più destinati a servire per botteghe o magazzini.

Più tardi, ad imitazione delle case greche (cfr. pag. 31), fu aggiunto alla casa italica il *peristylium*, contornato da diversi altri vani. Il peristilio è un giardino (*viridarium*), recinto di colonnato da due, tre o quattro lati (cfr. fig. 452). Al di là del peristilio si apre una sala in corrispondenza del tablinum, chiamata grecamente *exedra* (se è molto aperta), od *oecus*. In questo nuovo tipo di casa, che corrisponde alle nostre case di lusso o palazzi, spesso anche il tetto dell'atrio è sostenuto da colonne; si ha in tal caso l'*atrium tetrastylum* (con 4 colonne), o *corinthium* (con più colonne).

L'interno della casa è decorato con molta semplicità fino al principiare del I sec. a. C. Segue poi un progressivo rapido aumento di lusso decorativo, che raggiunge il massimo nell'età di Nerone. Non più i pavimenti battuti (*opus ruderatum*), ma lastricati di marmi a vari colori (*opus sectile*), o lavorati a mosaico (*pavimentum texellatum, musivum*); e le *parietes* non più dipinte a semplice imitazione di marmo, ma incrostate di marmi veri e dipinte di ricche e strane scene architettoniche, e adorne di quadri a fresco. Cfr. fig. 455 e pag. 133-136. — Le case erano d'ordinario circondate d'un marciapiede (*semita*) a zoccolo piuttosto alto; delle pietre di forma elittica, sporgenti dal lastrico delle vie, fino all'altezza dei marciapiedi, facilitavano il passaggio da un marciapiede all'altro. Fra esse passavano le ruote dei cocchi.

Fig. 445. **Veduta esterna d'una casa italica antica**, ricostruita secondo la casa detta « del Chirurgo », e quella di Sallustio, a Pompei.

Fig. 446. **Sezione longitudinale dell'antica casa italica senza peristilio** (fig. 445). — Decorazione interna secondo il primo stile pompeiano; cfr. fig. 431.

Fig. 447. **Pianta dell'antica casa italica**, quale è ricostruita nelle figure 445 e 446.

Le fig. 445-450 sono disegni dell'architetto L. Levy.

Fig. 448. **Esterno della casa italica ellenistica** (**con peristilio**), ricostruito secondo la casa detta « del Fauno », a Pompei.

Fig. 449. **Sezione della casa italica con peristilio** (fig. 448). — Decorazione interna secondo il primo stile pompeiano.

Fig. 450. **Pianta della casa italica con peristillo**, quale è ricostruita nelle figure 448 e 449. Cfr. fig. 452. — La porta è preceduta da un *vestibulum*, e le due stanze ai lati di esso non sono adibite come tabernae.

La casa italica antica.

La fonte principale per la conoscenza della casa italica antica, ci è data dalle case di **Pompei**.

L'esterno è semplicissimo: la nostra antica casa non ebbe facciate con finestre. La luce e l'aria venivano per l'atrio, e più tardi anche per il peristilio. Si hanno esempi di finestre, ma sempre assai piccole e come eccezioni, distribuite senz'ombra di regolarità. Unico ornamento della facciata erano gli stipiti e l'architrave della porta d'ingresso. Nella sua forma primitiva la casa consistette nell'*atrio*, con poche stanze all'intorno, ed un piccolo giardino annesso sul dietro. L'atrio è dunque il centro originario della casa: è più ampio e più alto d'ogni altra stanza. Ha una grande apertura rettangolare, verso la quale declina d'ogni lato il tetto, portandovi l'acqua piovana: questa specie di lanterna prende perciò il nome di ***compluvium***. All'apertura in alto corrisponde nel mezzo del pavimento una vasca, che per la sua destinazione è chiamata ***impluvium***. La forma comune dell'atrio prende il nome di *atrium tuscanicum* (cfr. fig. 451). Dei vani che mettono capo all'atrio, le *alae* ed il *tablinum* (sala di trattenimento e ricevimento), non hanno mai porte, ma soltanto tende per chiusura. A sinistra del tablinum c'è un'ampia stanza quadrata, la stanza da pranzo, detta più tardi *triclinium*: a destra le *fauces* che conducono all'orto, e la *culina* o *coquina*. Le camere da letto si chiamavano *cubicula*. Due vani speciali si aprono a destra ed a sinistra dell'entratura: questi erano per lo più destinati a servire per botteghe o magazzini.

Più tardi, ad imitazione delle case greche (cfr. pag. 31), fu aggiunto alla casa italica il *peristylium*, contornato da diversi altri vani. Il peristilio è un giardino (*viridarium*), recinto di colonnato da due, tre o quattro lati (cfr. fig. 452). Al di là del peristilio si apre una sala in corrispondenza del tablinum, chiamata grecamente *exedra* (se è molto aperta), od *oecus*. In questo nuovo tipo di casa, che corrisponde alle nostre case di lusso o palazzi, spesso anche il tetto dell'atrio è sostenuto da colonne; si ha in tal caso l'*atrium tetrastylum* (con 4 colonne), o *corinthium* (con più colonne).

L'interno della casa è decorato con molta semplicità fino al principiare del I sec. a. C. Segue poi un progressivo rapido aumento di lusso decorativo, che raggiunge il massimo nell'età di Nerone. Non più i pavimenti battuti (*opus ruderatum*), ma lastricati di marmi a vari colori (*opus sectile*), o lavorati a mosaico (*pavimentum tessellatum, musivum*): e le *parietes* non più dipinte a semplice imitazione di marmo, ma incrostate di marmi veri e dipinte di ricche e strane scene architettoniche, e adorne di quadri a fresco. Cfr. fig. 455 e pag. 133-136. — Le case erano d'ordinario circondate d'un marciapiede (*semita*) a zoccolo piuttosto alto; delle pietre di forma elittica, sporgenti dal lastrico delle vie, fino all'altezza dei marciapiedi, facilitavano il passaggio da un marciapiede all'altro. Fra esse passavano le ruote dei cocchi.

Fig. 445. **Veduta esterna d'una casa italica antica**, ricostruita secondo la casa detta «del Chirurgo», e quella di Sallustio, a Pompei.

Fig. 446. **Sezione longitudinale dell'antica casa italica senza peristilio** (fig. 445). — Decorazione interna secondo il primo stile pompeiano: cfr. fig. 451.

Fig. 447. **Pianta dell'antica casa italica**, quale è ricostruita nelle figure 445 e 446.

Le fig. 445-450 sono disegni dell'architetto L. Levy.

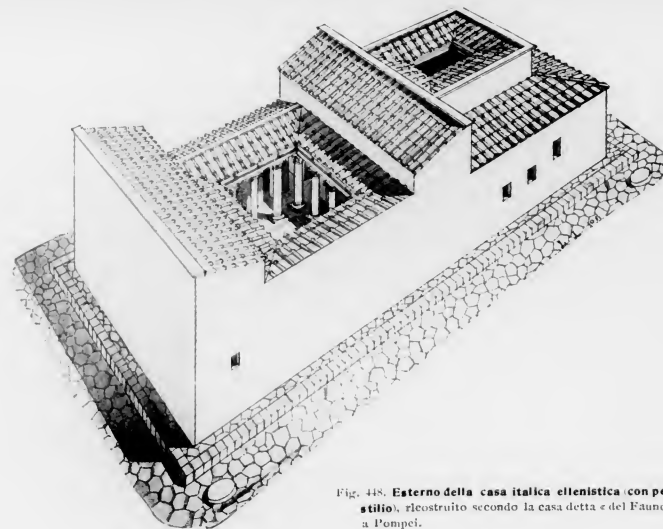



Fig. 448. **Esterno della casa italica ellenistica (con peristilio)**, ricostruito secondo la casa detta «del Fauno», a Pompei.

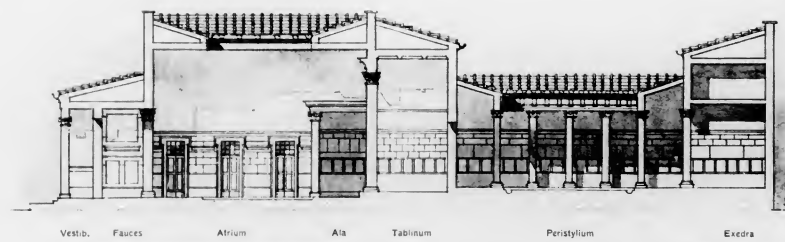



Fig. 449. **Sezione della casa italica con peristilio** (fig. 448). — Decorazione interna secondo il primo stile pompeiano.

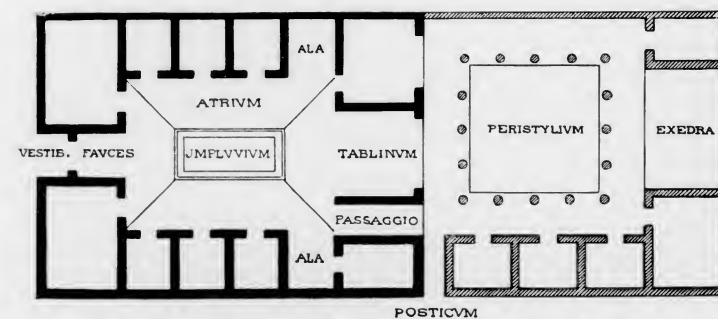



Fig. 450. **Pianta della casa italica con peristilio**, quale è ricostruita nelle figure 448 e 449. Cfr. fig. 452. — La porta è preceduta da un *vestibulum*, e le due stanze ai lati di esso non sono adibite come tabernae.

Fig. 451. **Atrio della casa italica senza peristilio**; fig. 445-447. — *Atrium tuscanicum*. Disegno del prof. O. Hasslinger.

Nel soffitto si vede l'apertura (*compluvium*), in mezzo al pavimento l'*impluvium*; nelle due pareti laterali gli usci delle stanze e le ale; nello sfondo il *tablinum* ed il passaggio con vista del giardino. La decorazione è del primo stile (*d'incrostazione*). Sopra uno zoccolo, per lo più giallo, seguono diversi ordini di rettangoli grandi e piccoli, che imitano collo stucco i marmi variopinti. Una cornice a dentello termina in alto la decorazione. Questo stile è geometrico e non offre esempi di quadri. Fu in uso fino al principio del I sec. a. C.

Dopo la conquista romana (per opera di Silla), fu prediletto un secondo stile (*architettonico*), secondo il quale si scompartivano le pareti con colonne, ed il vano s'imaginava continuato in profondità dietro di esse; il mezzo delle pareti era adorno di quadri a fresco (cfr. fig. 450). — A poco a poco le colonne dipinte presero forme sottili, e servirono soltanto per inquadratura delle pitture centrali; si ebbe così il terzo stile (*ornamentale*), nell'età Augustea. — Nei tre primi stili le pareti sono sempre suddivise in tre parti: zoccolo, zona media e zona superiore. — Nella prima metà del I secolo d. C. venne in uso un quarto stile (*fantastico*), nel quale si fece ritorno al concetto di ampliare in apparenza le stanze con giochi architettonici fantastici, senz'ombra di possibilità, con grande fasto di colori (cfr. fig. 458).

Fig. 452. **Peristilio della Casa dei Vetti a Pompei**. Cfr. fig. 458. — La Casa dei Vetti presenta uno dei più splendidi esempi di abitazione di lusso nella Pompei ellenistica. Nell'oecus è murata una lapide con la seguente inscrizione:

Questa casa | scoperta negli anni 1894 e 1895 | non dispogliata della sua suppellettile | dei suoi marmi dei suoi dipinti | col suo portico minore come in antico rimesso | con le aiuole del suo giardino di nuovo fiorenti | con le sue fontane zampillanti ancora | Guido Baccelli | volle | esempio di risurrezione | della vita privata pompeiana.

Gli oggetti, le statue, e perfino le principali pitture murali tornate in luce a Pompei, furono trasportate nel Museo Nazionale di Napoli. Nella Casa dei Vetti, per la prima volta, le cose trovate furono con geniale consiglio lasciate o rimesse al loro posto.

[Dopo alcuni trovamenti fortuiti nel secolo XVII, gli scavi di Pompei cominciarono nel 1748; ma assunsero vero carattere scientifico e regolare continuità soltanto dal 1863, sotto la direzione di *Giuseppe Fiorelli* († 1896).]

LA BATTAGLIA D'ALESSANDRO. — MOSAICO POMPEIANO NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

Fig. 431. **Atrio della casa italica senza peristilio**: fig. 445-447 — *Atrium tuscanicum*. Disegno del prof. O. Hasslinger.

Nel soffitto si vede l'apertura (*compluvium*), in mezzo al pavimento l'*impluvium*; nelle due pareti laterali gli usci delle stanze e le ale; nello sfondo il *tablinum* ed il passaggio con vista del giardino. La decorazione è del primo stile (*d'incrostazione*). Sopra uno zoccolo, per lo più giallo, seguono diversi ordini di rettangoli grandi e piccoli, che imitano collo stucco i marmi variopinti. Una cornice a dentello termina in alto la decorazione. Questo stile è geometrico e non offre esempi di quadri. Fu in uso fino al principio del I sec. a. C.

Dopo la conquista romana (per opera di Silla) fu prediletto un secondo stile (*architettonico*), secondo il quale si scompartivano le pareti con colonne, ed il vano s'immaginava continuato in profondità dietro di esse; il mezzo delle pareti era adorno di quadri a fresco (cfr. fig. 436). — A poco a poco le colonne dipinte presero forme sottili, e servirono soltanto per inquadratura delle pitture centrali, si ebbe così il terzo stile (*ornamentale*), nell'età Augustea. — Nei tre primi stili le pareti sono sempre suddivise in tre parti, zoccolo, zona media e zona superiore. — Nella prima metà del I secolo d. C. venne in uso un quarto stile (*fantastico*), nel quale si fece ritorno al concetto di ampliare in apparenza le stanze con giochi architettonici fantastici, senz'ombra di possibilità, con grande fasto di colori (cfr. fig. 438).

Fig. 432. **Peristilio della Casa dei Vetti a Pompei** (Cfr. fig. 438). — La Casa dei Vetti presenta uno dei più splendidi esempi di abitazione di lusso nella Pompei ellenistica. Nell'oecus è murata una lapide con la seguente iscrizione:

QUESTA CASA SCOPERTA NEGLI ANNI 1894 E 1895 | NON DISPOGLIATA DELLA SUA SUPPELLETTILE | DEI SUOI MARMI DEI SUOI DIPINTI | COL SUO PORTICO MINORE COME IN ANTICO RIMESSO | CON LE AIUOLE DEL SUO GIARDINO DI NUOVO FIORENTI | CON LE SUE FONTANE ZAMPILLANTI ANCORA | GUIDO BACCELLI VOLLE ESEMPIO DI RISURREZIONE | DELLA VITA PRIVATA POMPEIANA.

Gli oggetti, le statue e perfino le principali pitture murali tornate in luce a Pompei, furono trasportate nel Museo Nazionale di Napoli. Nella Casa dei Vetti, per la prima volta le cose trovate furono con geniale consiglio lasciate o rimesse al loro posto.

[Dopo alcuni trovamenti fortuiti nel secolo XVII, gli scavi di Pompei cominciarono nel 1748; ma assunsero vero carattere scientifico e regolare continuità soltanto dal 1863, sotto la direzione di *Giuseppe Fiorelli* († 1896).]

LA BATTAGLIA D'ALESSANDRO. — MOSAICO POMPEIANO NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

Fig. 453. **Fascia musiva** della casa detta « del Fauno » a Pompei: ora nel Museo Nazionale di Napoli.

Fig. 454. **Maschere tragiche** del celebre pavimento musivo della Vigna Lupi, sull'Aventino: opera d'Eraclito (Ἡράκλιτος ἠργάσατο). — A Roma, nel Museo Laterano.

Il lusso di questi pavimenti musivi fu molto caro ai Romani, che lo trapiantarono anche in Gallia ed in Germania. In una villa a Nenning, presso Treviri, fu scoperto un grande mosaico ornamentale con otto medaglioni istoriati. A Treviri fu pure scoperto un importantissimo mosaico con parecchi ritratti di poeti e prosatori greci, e le figure dei mesi e delle stagioni.

Fig. 455. **Il re Dario III Codomanno alla battaglia d'Isso** (333 a. C.). Particolare del grande quadro a mosaico conosciuto col nome di « Battaglia d'Alessandro ». — Il celebre mosaico, riprodotto nella nostra tavola policroma (*opus vermiculatum*, λιθόστρωτον), fu scoperto a Pompei nel 1831, nel pavimento dell'esedra della casa detta « del Fauno », ed è conservato nel Museo Nazionale di Napoli: è lungo m. 6.30, largo m. 3.80. Alessandro irrompe a cavallo da sinistra, e trafigge con l'asta il generale persiano Oxathres, che si era posto fra lui e Dario: prima del generale era stato ucciso il suo cavallo, ed un soldato era pronto a condurgliene un altro. L'auriga di Dario sferza disperatamente i cavalli; l'esercito è in fuga; ma il re persiano si volge verso il suo fedele trafitto. Alessandro ha perduto l'elmo nella mischia; Dario porta in capo la *tiara*. Per il momento storico v. Q. Curtius, III, 27. Il mosaico è tolto da una pittura alessandrina, forse di Elena figlia di Timone (?), o meglio di *Filosseno d'Eretria*, scolaro di Nicomaco d'Atene.

Fig. 453. **Fascia musiva** della casa detta « del Fauno » a Pompei: ora nel Museo Nazionale di Napoli.

Fig. 454. **Maschere tragiche** del celebre pavimento musivo della Vigna Lupi, sull'Aventino: opera d'Eraclito (Ἡράκλιτος ἠργάσατο). A Roma, nel Museo Laterano.

Il lusso di questi pavimenti musivi fu molto caro ai Romani, che lo trapiantarono anche in Gallia ed in Germania. In una villa a Nenning, presso Treviri, fu scoperto un grande mosaico ornamentale con otto medaglioni istoriati. A Treviri fu pure scoperto un importantissimo mosaico con parecchi ritratti di poeti e prosatori greci, e le figure dei mesi e delle stagioni.

Fig. 455. **Il re Dario III Codomanno alla battaglia d'Isso** (333 a. C.). Particolare del grande quadro a mosaico conosciuto col nome di « Battaglia d'Alessandro ». — Il celebre mosaico, riprodotto nella nostra tavola policroma (*opus vermiculatum*, λιθόστρωτον), fu scoperto a Pompei nel 1831, nel pavimento dell'esedra della casa detta « del Fauno », ed è conservato nel Museo Nazionale di Napoli: è lungo m. 6,30, largo m. 3,80. Alessandro irrompe a cavallo da sinistra, e trafigge con l'asta i generale persiano Oxathres, che si era posto fra lui e Dario: prima del generale era stato ucciso il suo cavallo, ed un soldato era pronto a condurgliene un altro. L'auriga di Dario sferza disperatamente i cavalli; l'esercito è in fuga; ma il re persiano si volge verso il suo fedele trafitto. Alessandro ha perduto l'elmo nella mischia; Dario porta in capo la *tiara*. Per il momento storico v. Q. Curtius, III, 27. Il mosaico è tolto da una pittura alessandrina, forse di Elena figlia di Timone (?), o meglio di *Filosseno d'Eretria*, scolaro di Nicomaco d'Atene.

Fig. 456. **Scene dell'Odissea: Ulisse presso i Lestrigoni**. — Pitture d'una casa antica sull'Esquilino (Via Graziosa); appartengono al I secolo a. C. — Nella Biblioteca Vaticana.

Fig. 457. **Il Sacrificio d'Ifigenia,** pittura pompeiana nel Museo Nazionale di Napoli. — Questo celebre dipinto fu trovato nella casa detta « del Poeta tragico », fra ricca ornamentazione. Calcante, assistito da due famuli, sta per sacrificare la vergine; presso la colonna con la statua di Artemide (due cani sono ai piedi della dea), sta Agamennone in profondo lutto. Fra le nubi la dea, a cui una nimfa conduce la cervia. E' forse derivazione da un quadro famoso di *Timante* di Citno.

Fig. 458. **Una parete del triclinio nella Casa dei Vetti**. — E' un esempio del quarto stile, in uso negli ultimi tempi di Pompei. Le decorazioni architettoniche prospettive hanno il fine di simulare un ampliamento del vano, facendolo comparire più sfogato; sono forme fantastiche, spesso impossibili in realtà. Affreschi di maggiori dimensioni tengono luogo di quadri staccati. — In questa figura si vede in alto l'Abundantia col cornucopia; nel mezzo un gran campo rosso cinabro, con tralci ed un Tritone che guida due tori marini. Il quadro centrale rappresenta il supplizio d'Issione; Mercurio e Vulcano lo hanno inchiodato alla ruota; la madre di lui chiede pietà; in fondo Giunone ed Iride. A destra ed a sinistra maschere tragiche femminili, e sotto di esse piccoli quadretti oblunghi di natura morta (mele, uccelli, asparagi, cacio in panierini); più sotto ancora cavalli marini in campo azzurro. Lo zoccolo è ad imitazione di lastre marmoree variopinte.

Fig. 456. **Scene dell'Odissea: Ulisse presso i Lestrigoni.** — Pitture d'una casa antica sull'Esquilino (Via Graziosa); appartengono al I secolo a. C. — Nella Biblioteca Vaticana.

Fig. 457. **Il Sacrificio d'Ifigenia,** pittura pompeiana nel Museo Nazionale di Napoli. — Questo celebre dipinto fu trovato nella casa detta «del Poeta tragico», tra ricca ornamentazione. Calcante, assistito da due famuli, sta per sacrificare la vergine, presso la colonna con la statua di Artemide (due cani sono ai piedi della dea), sta Agamennone in profondo lutto. Fra le nubi la dea, a cui una ninfa conduce la cervia. E' forse derivato da un quadro famoso di *Timante* di Citno.

Fig. 458. **Una parete del triclinio nella Casa dei Vetti.** — E' un esempio del quarto stile, in uso negli ultimi tempi di Pompei. Le decorazioni architettoniche prospettive hanno il fine di simulare un ampliamento del vano, facendolo comparire più sfogato; sono forme fantastiche, spesso impossibili in realtà. Affreschi di maggiori dimensioni tengono luogo di quadri staccati. — In questa figura si vede in alto l'Abundantia col cornucopia: nel mezzo un gran campo rosso cinabro, con tralci ed un Tritone che guida due tori marini. Il quadro centrale rappresenta il supplizio d'Issione: Mercurio e Vulcano lo hanno inchiodato alla ruota; la madre di lui chiede pietà; in fondo Giunone ed Iride. A destra ed a sinistra maschere tragiche femminili, e sotto di esse piccoli quadretti oblunghi di natura morta (mele, uccelli, asparagi, cacio in panierini); più sotto ancora cavalli marini in campo azzurro. Lo zoccolo è ad imitazione di lastre marmoree variopinte.

Fig. 459. **Decorazione architettonica d'una parete**, nella villa di L. Erennio Floro, presso Pompei (Boscoreale). — Seconda metà del secolo I a. C.

Fig. 460. **Affresco nell'oecus della villa pompeiana di Boscoreale**. — Una signora, assisa su d'una sedia di legno con alta spalliera (*cathedra*), vestita della *stola* color d'ametista, in atto di suonare la cithara. Si crede che rappresenti non già Saffo, ma la padrona di casa: uno dei più notevoli ritratti antichi che conosciamo. Le pitture della villa di Boscoreale furono scoperte nel 1900.

LE « NOZZE ALDOBRANDINI ». — PITTURA ANTICA NELLA BIBLIOTECA VATICANA

Fig. 459. **Decorazione architettonica d'una parete** nella villa di L. Erennio Floro, presso Pompei (Boscoreale). — Seconda metà del secolo I a. C.

Fig. 460. **Affresco nell'oecus della villa pompeiana di Boscoreale.** — Una signora, assisa su d'una sedia di legno con alta spalliera (*cathedra*), vestita della *stola* color d'ametista, in atto di suonare la citara. Si crede che rappresenti non già Saffo, ma la padrona di casa: uno dei più notevoli ritratti antichi che conosciamo. Le pitture della villa di Boscoreale furono scoperte nel 1900.

LI. — NOZZE ALDOBRANDINE. — PITTURA ANTICA NELLA BIBLIOTECA VATICANA

Fig. 461. **Ritratto di donna**, del Fajum (Egitto). — Dipinto su legno; la tavola copriva il viso della mummia. Si conoscono molti di tali ritratti, pieni di vita e con spiccato carattere di fedeltà; i migliori reggono al confronto dei ritratti moderni. Del I o II secolo d. C.

Fig. 462. **Medea**. — Frammento di una pittura parietale d'Ercolano, nel Museo Nazionale di Napoli. E' espressa l'interna lotta di Medea; a s. ruzzavano i bambini. Dal celebre quadro di *Timomacho* di Bisanzio.

Fig. 463. **Polifemo e Galatea**. — Pittura murale della « Casa di Livia » sul Palatino. Il Ciclope innamorato, guidato da un amorino, insegue la nimfa, che fugge e lo beffeggia. Cfr. Teocrito, Idil. 6 e 11. La pittura rivaleggiò colla poesia nell'età alessandrina: nella trattazione artistica dei miti i pittori seguirono i poeti, e questi alla lor volta trassero inspirazione dai quadri.

Fig. 461. **Ritratto di donna** del Fajum (Egitto). — Dipinto su legno: la tavola copriva il viso della mummia. Si conoscono molti di tali ritratti, pieni di vita e con spiccato carattere di fedeltà: i migliori reggono al confronto dei ritratti moderni. Del I o II secolo d. C.

Fig. 462. **Medea**. — Frammento di una pittura parietale d'Ercolano, nel Museo Nazionale di Napoli. E' espressa l'interna lotta di Medea: a s. ruzzavano i bambini. Dal celebre quadro di *Timomacho* di Bisanzio.

Fig. 463. **Polifemo e Galatea**. — Pittura murale della « Casa di Livia » sul Palatino. Il Ciclope innamorato, guidato da un amorino, insegue la ninfa, che fugge e lo beffeggia. Cfr. Teocrito, Idil. 6 e 11. La pittura rivaleggiò colla poesia nell'età alessandrina: nella trattazione artistica dei miti i pittori seguirono i poeti, e questi alla lor volta trassero inspirazione dai quadri.

Fig. 464. **Il templo di Roma e d'Augusto a Pola.** — E' di ordine corintio; fu eretto nel 19 a. C. E' alto m. 15.7, largo m. 8.3.

Fig. 465. **L'Amfiteatro romano di Pola.** — E' lungo m. 137, alto m. 24: conteneva venticinquemila spettatori. E' uno dei più grandiosi avanzi architettonici romani che siano in Italia: fu edificato in onore di Settimio Severo e di Caracalla nei primi anni del III secolo d. C.

Fig. 466. **L'Arco dei Sergi a Pola.** — Fu eretto alla fine del I secolo d. C. (?) da una certa Salvia Postuma Sergi. Presenta i caratteri dell'età di Traiano, ed è ritenuto il più bello fra gli archi trionfali con un solo fornice, sì per l'armonia dell'insieme, e sì per la ricca decorazione, di ottimo gusto. Il fornice ha m. 4.30 d'ampiezza.

Fig. 467. **La Porta aurea del palazzo di Diocleziano** (284-305) **a Salona in Dalmazia** (Spalato). — Fra i capitelli dei piccoli archi in alto e le mensole sporgenti a metà altezza, erano agili colonne. In questo palazzo appare il nuovo partito di porre gli archi direttamente sopra i capitelli delle colonne, e tale innovazione è volta a fine decorativo. Il pensiero ricorre spontaneo all'architettura bizantina e romanza.

Fig. 468. **Il grande colonnato e l'arco trionfale di Palmira.** — Dopo la distruzione per opera di Aureliano nel 273 d. C., Palmira rimase come un'oasi di ruderi magnifici nel deserto di Siria; e l'età precisa de' suoi monumenti è ignota. Il triplice arco all'estremità orientale della via, che attraversava la città e conduceva al Tempio del Sole, fiancheggiata da oltre duemila colonne, sembra da attribuirsi piuttosto all'età di Adriano che a quella di Settimio Severo e Caracalla. Adriano abbellì molto la città e volle chiamarla Adrianopoli; sotto Caracalla divenne colonia romana. — (Larghezza del fornice medio: m. 7.63).

Fig. 469. **Colonne corintie nell'interno del tempio di Giove ad Eliopoli** (Baalbech di Siria). — L'architettura romana, combinata con l'orientale ellenistica, ebbe nel II sec. d. C. una singolare fioritura nella Siria. E' finita per sempre la grandiosità pura e severa dell'arte greca, e si ha invece una magnificenza ricca e fastosa, con taluni dei caratteri spiccati che distinguono lo stile « barocco ». I monumenti d'Eliopoli sono probabilmente dell'età degli Antonini. Si ponga mente in particolare al tempietto rotondo (fig. 471), col partito nuovo e strano della trabeazione rientrante in curva concava fra le colonne del periptero.

Fig. 470. **Esedra nel cortile del tempio del Sole ad Eliopoli** (Baalbech).

Fig. 471. **Tempietto rotondo** della Madre degli Dei, o di Afrodite, ad Eliopoli (Baalbech). (Alto m. 12; la cella ha il diametro di m. 9.7).

Fig. 464. **Il tempio di Roma e d'Augusto a Pola.** — [illegible] fu eretto nel [illegible] a. C. È alto m. 15,7, largo [illegible].

Fig. 465. **L'Amfiteatro romano di Pola.** — È lungo m. 137, alto m. 21: conteneva venticinquemila spettatori. È uno dei più grandiosi avanzi architettonici romani che siano in Italia; fu edificato in onore di Settimio Severo e di Caracalla nei primi anni del III secolo d. C.

Fig. 466. **L'Arco dei Sergi a Pola.** — Fu eretto alla fine del I secolo d. C. da una certa Salvia Postuma Sergi. Presenta i caratteri dell'età di Traiano, ed è ritenuto il più bello tra gli archi trionfali con un solo fornice, sia per l'armonia dell'insieme, e sì per la ricca decorazione, di ottimo gusto. Il fornice ha m. 4,50 d'ampiezza.

Fig. 467. **La Porta aurea del palazzo di Diocleziano** (284-305) **a Salona in Dalmazia** (Spalato). — Fra i capitelli dei piccoli archi in alto e le mensole sporgenti a metà altezza, erano agili colonne. In questo palazzo appare il nuovo partito di porre gli archi direttamente sopra i capitelli delle colonne, e tale innovazione è volta a fine decorativo. Il pensiero ricorre spontaneo all'architettura bizantina e romanza.

Fig. 468. **Il grande colonnato e l'arco trionfale di Palmira.** — Dopo la distruzione per opera di Aureliano nel 273 d. C., Palmira rimase rovine all'oasi di [illegible] magnifici nel deserto di Siria; e l'età precisa de' suoi monumenti è ignota. Il triplice arco all'estremità orientale della via, che attraversava la città e conduceva al Tempio del Sole, fiancheggiata da oltre duemila colonne, sembra da attribuirsi piuttosto all'età di Adriano che a quella di Settimio Severo e Caracalla. Adriano abbellì molto la città e volle chiamarla Adrianopoli; sotto Caracalla divenne colonia romana. — (Larghezza del fornice medio: m. 7,6[illegible]).

Fig. 469. **Colonne corintie nell'interno del tempio di Giove ad Eliopoli** (Baalbech di Siria). — L'architettura romana, combinata con l'orientale ellenistica, ebbe nel II sec. d. C. una singolare fioritura nella Siria. È finita per sempre la grandiosità pura e severa dell'arte greca, e si ha invece una magnificenza ricca e fastosa, con taluni dei caratteri spiccati che distinguono lo stile «barocco». I monumenti d'Eliopoli sono probabilmente dell'età degli Antonini. Si ponga mente in particolare al tempietto rotondo (fig. 471), col partito nuovo e strano della trabeazione rientrante in curva concava fra le colonne del periptero.

Fig. 470. **Esedra nel cortile del tempio del Sole ad Eliopoli** (Baalbech).

Fig. 471. **Tempietto rotondo** della Madre degli Dei, o di Afrodite, ad Eliopoli (Baalbech). (Alto m. 12; la cella ha il diametro di m. 9,7).

Urbs sacra Augustorum. Quadro di *Oreste Betti.* (Cfr. fig. 340).

Il frontone occidentale del Tempio d'Afaia ad Egina, secondo la disposizione delle statue nella Gliptoteca di Monaco. (Cfr. pag. 151 e 169).

APPENDICE.

Lineamenti storici dell'Arte nel Mondo Antico.

Introduzione — La preistoria.

1. — La civiltà non è contemporanea alla comparsa dell'uomo sulla terra, che fu nei primi millenni della quarta epoca geologica; e così anche l'arte non è antica quanto l'uomo. Tuttavia, le recenti scoperte e gli studi dei cultori d'una fra le più giovani scienze, l'*archeologia preistorica*, ci consentono di rifare a ritroso il cammino dell'arte fino ad un'età remotissima.

La quarta epoca geologica si può dividere in due periodi: uno più antico, denominato dal mammut, animale da molti secoli scomparso, ed un altro più recente, denominato dalla renna, che fu frequentissima fino alle Alpi ed ai Pirenei prima del grande mutamento di clima, dal quale è determinata la fine della quarta epoca (circa ottomila anni a. C.).

Gli Europei dell'età del mammut furono cacciatori o pescatori; vissero senza case, lungo le rive degli immensi fiumi. Quel periodo è ancora avvolto nelle tenebre; rimangono soltanto gran copia di silici rozzamente lavorate, sepolte sotto gli enormi giacimenti alluvionali. Sono punte di lancia e coltelli primitivi, che presentano dell'arte, e non già in tutti i casi, un solo elemento: la simmetria.

2. — La seconda età fu di clima asciutto e freddo; gli uomini divennero cacciatori di renne, e vissero nelle profonde caverne. Fabbricarono ancora utensili di pietra, e furono meno rozzi dei precedenti; ma ne aggiunsero molti e variati di ossa e di corna di renna, e questi decorarono di figure di animali, eseguite talora con rara abilità, e con assenza di quel superfluo, la cui esclusione riconosciamo come elemento capitale dell'arte; e coi denti degli animali, perforati e politi, fecero collane per adornarsi e piacere. Conobbero anche le proprietà coloranti di certe terre; dipinsero il proprio corpo, ed incisero e colorirono realistiche figure d' bisonti e di renne sulle pareti delle buie caverne che abitavano. Dobbiamo credere che queste non fossero soltanto la casa, ma anche il tempio dei cacciatori di renne; però vi disegnavano le imagini di quegli esseri, da cui traevano nutrimento, vesti, armi, utensili, e pei quali provavano un sentimento di venerazione.

Le più importanti e numerose scoperte di rudimenti artistici della preistoria avvennero in Francia, da quando il Lartet ed il Christy esplorarono le caverne della Dordogna (1863). Il successo maggiore toccò in sorte al Piette, le cui ricerche nelle caverne dei Pirenei (Mas-d'Azil e Brassempouy), pare conducano alla certezza, che i disegni incisi ed i dipinti dei cacciatori di renne furono preceduti da una rozza ma realistica scultura. Sono quindi da considerarsi come le più vetuste opere d'arte dell'uomo le figurine muliebri, scolpite in avorio di mammut, che il Piette rimise in luce dalle caverne pirenaiche. In terzo luogo, nella storia dell'arte primitiva, seguono le ornamentazioni lineari e floreali degli oggetti.

3. — All'età della renna successe un periodo di catastrofi ed un radicale mutamento del clima, che ridivenne umido e caldo. Diminuirono e si sciolsero gli enormi ghiacciai delle Alpi; i ghiacci perpetui s'allontanarono verso il Polo, e lasciarono libere quelle terre, che sono oggi la Norvegia, la Svezia, la Danimarca. Scomparvero i frutti di tutta un'èra preparatoria della civiltà, e passarono almeno quattromila anni, prima che gli uomini producessero opere d'arte degne di essere poste a confronto con quelle dei cacciatori di renne.

Gli uomini furono ancora cacciatori e pescatori, ma, per le nuove condizioni del clima, iniziarono presto l'allevamento del bestiame e la coltivazione della terra. Abitarono talvolta in caverne, ma anche in capanne semi-sotterranee, di pianta rotonda; e più spesso furono costretti a fabbricarsi quelle case nelle paludi e nei laghi, sopra zattere e pali, che conosciamo col nome di *palafitte;* rifugio da quadrupedi e serpi, facili appostamenti per uccidere gli animali che venivano a bere. Si servirono ancora di utensili di silice, ma lavorarono altre pietre (fra cui la nefrite, che si trova anche nelle Alpi, e la cloromelanite), facendone armi ed oggetti diversi, con nuova politura, non disgiunta in molti casi da una certa eleganza di gusto. Cominciarono a fabbricare stoviglie di terra ed a cuocerle al fuoco; impararono ad utilizzare le fibre delle piante ed il pelo degli animali con l'artificio della tessitura. Così furono tratti a svolgere l'idea della forma, e della ornamentazione elementare. Conobbero e ricercarono anche il cristallo di rocca, che fu per essi oro e diamante.

Questo periodo è detto *neolitico*, o della pietra levigata; ed i popoli che lo rappresentano sono di stirpe aria: loro patria, come oggi è ammesso da scienziati autorevoli, fu la stessa Europa.

4. — Nelle regioni più vicine al settentrione, l'età delle palafitte offre numerosi esempi di monumenti funebri costruiti con enormi massi o lastre di pietra, ai quali si dà il nome di *megalitici*. Sono specialmente notevoli le tombe dette a *dolmen,* vocabolo che in celtico significa: tavola di pietra. Si compongono di quattro o più pietre rozze, disposte talvolta in circolo, sulle quali posa una grandissima tavola. Talora sono precedute da una specie di andito, e nei tempi meno remoti sembrano fatte secondo un vero concetto tettonico.

Accanto ai dolmen si trovano dei monumenti monolitici, spesso in forma di rozzi obelischi, chiamati col nome gaelico di *menhir,* e di *cromlech* quando sono disposti in cerchio. I menhir sono forse monumenti di uomini singoli o ricordi di fatti; i cromlech segnano probabilmente recinti sacri, o le sedi dei più antichi parlamenti dei popoli.

L'esempio più notevole di costruzione megalitica è da vedere nello *Stonehenge,*

Urbs sacra Augustorum. (Quadro di *Oreste Betti.* (Cfr. pag. [illegible]).

Il frontone occidentale del Tempio d'Afaia ad Egina, secondo la disposizione delle statue nella Gliptoteca di Monaco. (Cfr. pag. 151 e 169).

APPENDICE.

Lineamenti storici dell'Arte nel Mondo Antico.

Introduzione — La preistoria.

1. — La civiltà non è contemporanea alla comparsa dell'uomo sulla terra, che fu nei primi millenni della quarta epoca geologica; e così anche l'arte non è antica quanto l'uomo. Tuttavia, le recenti scoperte e gli studi dei cultori d'una fra le più giovani scienze, l'*archeologia preistorica*, ci consentono di rifare a ritroso il cammino dell'arte fino ad un'età remotissima.

La quarta epoca geologica si può dividere in due periodi: uno più antico, denominato dal mammut, animale da molti secoli scomparso, ed un altro più recente, denominato dalla renna, che fu frequentissima fino alle Alpi ed ai Pirenei prima del grande mutamento di clima, dal quale è determinata la fine della quarta epoca (circa ottomila anni a. C.).

Gli Europei dell'età del mammut furono cacciatori o pescatori; vissero senza case, lungo le rive degli immensi fiumi. Quel periodo è ancora avvolto nelle tenebre; rimangono soltanto gran copia di silici rozzamente lavorate, sepolte sotto gli enormi giacimenti alluvionali. Sono punte di lancia e coltelli primitivi, che presentano dell'arte, e non già in tutti i casi, un solo elemento: la simmetria.

2. — La seconda età fu di clima asciutto e freddo; gli uomini divennero cacciatori di renne, e vissero nelle profonde caverne. Fabbricarono ancora utensili di pietra, e furono meno rozzi dei precedenti; ma ne aggiunsero molti e variati di ossa e di corna di renna, e questi decorarono di figure di animali, eseguite talora con rara abilità, e con assenza di quel superfluo, la cui esclusione riconosciamo come elemento capitale dell'arte; e coi denti degli animali, perforati e politi, fecero collane per adornarsi e piacere. Conobbero anche le proprietà coloranti di certe terre; dipinsero il proprio corpo, ed incisero e colorirono realistiche figure di bisonti e di renne sulle pareti delle buie caverne che abitavano. Dobbiamo credere che queste non fossero soltanto la casa, ma anche il tempio dei cacciatori di renne; però vi disegnavano le imagini di quegli esseri, da cui traevano nutrimento, vesti, armi, utensili, e pei quali provavano un sentimento di venerazione.

Le più importanti e numerose scoperte di rudimenti artistici della preistoria avvennero in Francia, da quando il Lartet ed il Christy esplorarono le caverne della Dordogna (1863). Il successo maggiore toccò in sorte al Piette, le cui ricerche nelle caverne dei Pirenei (Mas-d'Azil e Brassempouy), pare conducano alla certezza, che i disegni incisi ed i dipinti dei cacciatori di renne furono preceduti da una rozza ma realistica scultura. Sono quindi da considerarsi come le più vetuste opere d'arte dell'uomo le figurine muliebri, scolpite in avorio di mammut, che il Piette rimise in luce dalle caverne pirenaiche. In terzo luogo, nella storia dell'arte primitiva, seguono le ornamentazioni lineari e floreali degli oggetti.

3. — All'età della renna successe un periodo di catastrofi ed un radicale mutamento del clima, che ridivenne umido e caldo. Diminuirono e si sciolsero gli enormi ghiacciai delle Alpi; i ghiacci perpetui s'allontanarono verso il Polo, e lasciarono libere quelle terre, che sono oggi la Norvegia, la Svezia, la Danimarca. Scomparvero i frutti di tutta un'èra preparatoria della civiltà, e passarono almeno quattromila anni, prima che gli uomini producessero opere d'arte degne di essere poste a confronto con quelle dei cacciatori di renne.

Gli uomini furono ancora cacciatori e pescatori, ma, per le nuove condizioni del clima, iniziarono presto l'allevamento del bestiame e la coltivazione della terra. Abitarono talvolta in caverne, ma anche in capanne semi-sotterranee, di pianta rotonda; e più spesso furono costretti a fabbricarsi quelle case nelle paludi e nei laghi, sopra zattere e pali, che conosciamo col nome di *palafitte;* rifugio da quadrupedi e serpi, facili appostamenti per uccidere gli animali che venivano a bere. Si servirono ancora di utensili di silice, ma lavorarono altre pietre (fra cui la nefrite, che si trova anche nelle Alpi, e la cloromelanite), facendone armi ed oggetti diversi, con nuova politura, non disgiunta in molti casi da una certa eleganza di gusto. Cominciarono a fabbricare stoviglie di terra ed a cuocerle al fuoco; impararono ad utilizzare le fibre delle piante ed il pelo degli animali con l'artificio della tessitura. Così furono tratti a svolgere l'idea della forma, e della ornamentazione elementare. Conobbero e ricercarono anche il cristallo di rocca, che fu per essi oro e diamante.

Questo periodo è detto *neolitico*, o della pietra levigata; ed i popoli che lo rappresentano sono di stirpe aria: loro patria, come oggi è ammesso da scienziati autorevoli, fu la stessa Europa.

4. — Nelle regioni più vicine al settentrione, l'età delle palafitte offre numerosi esempi di monumenti funebri costruiti con enormi massi o lastre di pietra, ai quali si dà il nome di *megalitici*. Sono specialmente notevoli le tombe dette a *dolmen,* vocabolo che in celtico significa: tavola di pietra. Si compongono di quattro o più pietre rozze, disposte talvolta in circolo, sulle quali posa una grandissima tavola. Talora sono precedute da una specie di andito, e nei tempi meno remoti sembrano fatte secondo un vero concetto tettonico.

Accanto ai dolmen si trovano dei monumenti monolitici, spesso in forma di rozzi obelischi, chiamati col nome gaelico di *menhir,* e di *cromlech* quando sono disposti in cerchio. I menhir sono forse monumenti di uomini singoli o ricordi di fatti; i cromlech segnano probabilmente recinti sacri, o le sedi dei più antichi parlamenti dei popoli.

L'esempio più notevole di costruzione megalitica è da vedere nello *Stonehenge,*

presso Salysbury nell'Inghilterra meridionale; fu con molta probabilità un tempio solare. Consta di un cerchio esterno di pilastri di arenaria, e di uno interno di triliti granitici. Tutte le pietre sono rozzamente squadrate, e mostrano un'abilità superiore a quella dell'età neolitica.

Questi monumenti megalitici portano spesso delle rozze sculture, imitanti talvolta la figura umana; nè mancano esempi di figurine plastiche d'uomini e d'animali, specialmente nelle regioni orientali medioeuropee; ma opere che presentino carattere d'arte mancano quasi del tutto, fatta eccezione per gli ornamenti lineari, che appaiono in più luoghi assai sviluppati, e per le forme della ceramica, lavorata a mano e decorata geometricamente.

Le prime decorazioni dei vasi preistorici sono fatte con semplice pressione delle dita sull'argilla, prima di porla al fuoco; poi per mezzo delle unghie e di oggetti appuntiti, ed in fine per mezzo del colore. Altro fatto importante nella ceramica neolitica, è che talvolta vuole imitare, in modo al tutto schematico e rudimentale, la figura umana.

5. — Finalmente gli uomini impararono a separare dalla terra i metalli; primi fra tutti l'oro per adornarsi, ed il rame per farne armi e utensili; poi lo stagno, che fuso casualmente col rame dette il *bronzo*, dal quale prende nome la prima età del metallo. E giustamente, perchè l'età del rame fu brevissima, e non si può distinguerla dall'ultima età della pietra.

La civiltà del bronzo non sembra originaria d'Europa, ma è quasi forza ammettere che sia venuta dall'Asia per le coste del Mar Nero e per il Danubio. Di bronzo si fecero armi, utensili, fibule, ornamenti. I principali oggetti vennero in luce nelle tombe, nelle palafitte, e da speciali ripostigli, quasi magazzini o tesori. Sono oggetti che rivelano eleganza e buon gusto, ossia esistenza d'arte, nella forma e nella ornamentazione geometrica varia e perfetta; non senza che producano tuttavia forte sorpresa, per la mancanza quasi assoluta di elementi desunti dalla fauna e dalla flora. Si riconosce una continuazione degli ornati ceramici neolitici, con maggiore sviluppo delle linee circolari e della caratteristica spirale. Le prime figure d'animali e d'uomini le troviamo nelle impugnature di alcuni coltelli del Settentrione.

La ceramica continua la via antica, e crea due tipi nuovi: le urne in forma di capanna (poichè venne in uso la cremazione dei morti), e quelle in forma di vaso rotondo, con imitazione schematica del volto e del corpo umano.

Le abitazioni continuarono ad essere fatte di legno, e cessarono i dolmen ed i menhir; si sviluppò invece quell'architettura megalitica, alla quale si dà il nome di *ciclopica*, e servì soltanto per le mura di difesa. Queste mura sono fatte di grandi massi irregolari, a quattro o più facce, posti l'uno presso e sopra l'altro senza uso di cemento. Siffatte costruzioni troveremo in Grecia ed in Italia; esempio insigne le mura di Tirinto (fig. 109-110).

6. — Quello che risulta dallo studio dei monumenti europei, vale in massima anche per la preistoria delle altre parti del mondo, se si faccia eccezione per il periodo dei cacciatori di renne. I diversi stadi hanno maggiore o minore durata, secondo la geografia ed il clima, ma le manifestazioni umane si corrispondono nei tratti essenziali. In Oriente è notevolissima l'età neolitica, che ebbe maggior fiore di arte rudimentale in Egitto e sulle coste dell'Asia Minore, come rivelarono gli scavi dello Schliemann a Troia. In America ebbe luogo lo stesso svolgimento che in Europa, ma in età molto più tarda.

A conferma e complemento dei risultati dell'archeologia preistorica, giova lo studio dei rudimenti d'arte presso i popoli odierni che sono ancora selvaggi in tutto od in parte. Essi adornano sempre il proprio corpo di dipinti e tatuaggi; se sono allo stato di cacciatori e pescatori (Australia, regioni artiche, Buscmani dell'Africa meridionale), presentano i caratteri della più antica età della pietra rude (paleolitica); se coltivano un poco la terra ed il bestiame (Oceano Pacifico, Indiani d'America), presentano i caratteri dell'età neolitica; i Negri ed i Malesi quelli dell'età del bronzo.

I primi non conoscono la ceramica, la tessitura, i metalli, l'agricoltura, l'allevamento del bestiame; ma i loro occhi sono addestrati alla osservazione degli animali, li sanno disegnare con abilità, e derivano ornamenti dalla pelle dei serpenti e delle fiere. I secondi disegnano meno bene ed in modo convenzionale gli animali, ma possiedono una ornamentazione varia e progredita. Le loro case (nella Melanesia) corrispondono talora perfettamente alle palafitte; e compaiono in alcune isole della Polinesia dei vasi con schematica imitazione del volto umano. I selvaggi del terzo gruppo si distinguono per maggiore attitudine plastica.

* * *

7. — **La storia** comincia nel tempo in cui si può documentare essere esistita una pluralità di uomini, che in modo più o meno perfetto, concepì sè stessa come ente sociale e conformemente operò. Essa è il racconto ordinato e ragionato di tutto ciò che nello sviluppo dell'umanità ci viene testificato da popoli civili.

In Egitto, nella Mesopotamia e nella China troviamo i più antichi popoli inciviliti.

I *Chinesi*, appartenenti alla razza mongolica, sia per ragioni geografiche, sia, ed ancor più, per principî politici, si tennero ben lontani da ogni influsso straniero, nè vollero esercitare alcuna azione al di fuori dei loro confini. Però a mala pena si potrebbe riconoscere ad essi il diritto di assidersi fra i popoli della storia antica. Nè si deve tacere che la vetustà e l'originalità della loro cultura è in buona parte leggendaria. Secondo i più attendibili risultati della Sinologia, si può parlare di una storia chinese dal XIII secolo a. C. in poi; e la maggior parte degli antichissimi documenti della China andò perduta nell'incendio del 213 a. C. (sotto il re Sci-hoang-ti): questo fu come per noi l'incendio della biblioteca d'Alessandria, ed assai peggio.

La scrittura sembra che sia venuta ai Chinesi dalla Mesopotamia, ed anche la loro architettura primitiva presenta elementi babilonesi. Di molti secoli la China precedette l'Occidente con l'invenzione della stampa e della polvere da fuoco; ma nè l'una nè l'altra furono utilizzate e perfezionate come si aspetterebbe da un popolo civile. Ed anche a prescindere da questo, la civiltà chinese presenta tali caratteri di uniformità e rigida continuità attraverso i secoli, che si deve assolutamente escludere uno svolgimento storico antico nell'Impero di Mezzo.

Rimangono quindi l'Egitto e la Mesopotamia, ossia i Chamito-semiti, a spartire il merito della più antica civiltà ed arte.

Dopo le deduzioni del Lehmann intorno all'età del re babilonese Naram-Sin, che regnò non già 3750 anni a. C., ma un millennio più tardi, sembra che il primato assoluto spetti alla regione del Nilo.

Capitolo I. — **L'Egitto.**

8. — È difficile trovare un paese nel quale, meglio che in Egitto, si possa toccare con mano come le condizioni geografiche, il suolo, il paesaggio, il clima, esercitino decisiva azione sopra il carattere, la civiltà e l'arte.

L'Egitto è un dono del Nilo; ma un dono che gli abitanti potevano guadagnarsi soltanto con molto ed intenso lavoro collettivo, perchè le periodiche innondazioni non avessero a riuscire, anzi che benefiche, perniciose. Così si spiega il potente carattere di collettività, che presenta la grandiosa arte degli Egizi.

Una delle più notevoli ed antiche creazioni artistiche egizie è la scrittura geroglifica, le cui forme gettano luce sulla **preistoria** dell'arte.

Gli Egizi furono disegnatori precoci; ma senza alcun riguardo alle leggi della prospettiva, non altrimenti di quanto fanno i bambini, che non disegnano mai una figura nel suo complesso, ma soltanto nelle singole parti componenti, quali meglio risaltano all'occhio. L'esempio più tipico è quello della figura umana in profilo, nella quale sono combinate tre prospettive diverse (fig. 2 e 15). La testa è in profilo, ma l'occhio è di faccia; in profilo sono le gambe ed i piedi; il torso nella parte superiore è in piena posizione frontale, salvo la linea anteriore, che è in profilo; nella parte inferiore è in tre quarti. In secondo luogo è istruttivo il modo come gli Egizi rendono la decorazione interna di una coppa; riprodotta in giusta prospettiva rimarrebbe in parte nascosta, e però la vediamo disegnata al di sopra della coppa medesima (fig. 5). Tali canoni grafici, che si formarono indubbiamente nella preistoria, perdurarono per tutti i millenni dell'arte egizia; — ma non certo inconsciamente. Anzi sembra logico ammettere, che gli Egizi si siano fissati in taluni partiti arcaici per affermazione di incorrotto carattere nazionale di contro agli stranieri, coi quali vennero più tardi in relazioni. Non altrimenti conservarono l'alfabeto geroglifico fino all'età greca e romana.

Nuove scoperte a Nagada e a Com-el-Achmar (Abydos), hanno fatto conoscere vetusti esempi di decorazioni ceramiche e sepolcrali, che risalgono al V millennio a. C. e si distinguono sopra quelle del periodo neolitico, perchè comprendono non soltanto linee geometriche, ma anche svariate rappresentanze d'animali e di uomini. Nel resto però, e non è meraviglia, non diversificano dai disegni europei della prima età del metallo, nè da quelli degli odierni selvaggi.

Le più antiche abitazioni lungo il Nilo furono capanne di paglia e di steli di papiro, a pianta ora rotonda ora quadrangolare; ma di un'architettura non si può ancora far parola.

9. — Al periodo preistorico segue quello delle tre prime Dinastie, l'**epoca primitiva** dell'arte egizia, che si chiude circa il 2800 a. C.

In questa età si trova già un notevole sviluppo di *architettura*. I disegni delle tombe fanno fede di una antichissima architettura leggera, che si giovò del legno e del metallo ed imitò, certamente nei templi, le snelle forme della vegetazione del Nilo. Ma prima ancora si edificò con mattoni sì disseccati che cotti, e con pietre calcari e granitiche.

Nella storia dell'arte egizia sono importantissime le *tombe*, che in questa età non furono se non magazzini di provvigioni per i defunti. A Nagada fu trovata la tomba di Menes (Mina), primo re della I Dinastia (thinitica), c. 3180 a. C. (fig. 6). E' un massiccio monumento di mattoni, che fa già intravvedere i grandiosi mausolei delle piramidi. Era tutta chiusa all'intorno da una muraglia, senza apertura che permettesse l'ingresso; le pareti esterne erano leggermente inclinate a tronco di piramide.

Di *pitture* primitive abbiamo scarsissimi esempi; notevoli sono invece i paliotti dedicati dai re della I Dinastia nel tempio di Horus a Geracompoli, che rivelano un'arte plastica ed insieme pittorica già sviluppata. In un bassorilievo del Louvre è rappresentato il re in figura di toro, vincitore dei suoi nemici; in un altro il re, la cui persona è più alta delle altre, assiste all'apertura d'un canale (fig. 4). Ma la *plastica* dell'età primitiva ci è nota specialmente per la statuetta d'un ufficiale civile (fig. 3), che presenta le forme rigide e impacciate, e la rigorosa legge di frontalità che troveremo continuata come canone nelle età posteriori. In questa statua notiamo già pienezza di forma, ed una certa politezza, che quasi verrebbe fatto di attribuire a tempi più tardi.

10. — All'epoca primitiva segue il periodo del **Regno Antico**.

L'*architettura* creò la forma fondamentale del tempio, che fu svolta ampiamente nei periodi posteriori. Il tempio di Abu Gorab, rimesso in luce dai recenti scavi dei Tedeschi, risale alla V Dinastia. Sorge sopra un'altura artificiale, ed è orientato secondo i punti cardinali. Un portale da fortezza mette in un cortile rettangolare scoperto, recinto di stanze; in esso campeggia un grande obelisco sopra alta base a tronco di piramide. Davanti a quest'idolo c'è un altare rettangolare di alabastro. Ad Abusir fu scoperto un altro tempio, con un cortile recinto di colonne, un'ampia sala dopo di esso, ed un santuario più interno. Non sono però i templi, ma sì i monumenti funebri che danno l'impronta all'architettura del R. A., la quale si svolse specialmente nella necropoli di Memfi (Saccara e Gise).

Secondo le credenze egizie, con ogni uomo nasceva il suo *Ca*, altro termine di una duplice esistenza, destinato a vivere anche dopo la morte del suo primo, conservandone i gusti ed i bisogni. Al Ca si doveva apparecchiare una casa, con lunga provvista di cibi e bevande, con gli oggetti a lui cari, (cfr. fig. 23) con servi pronti ai suoi comandi.

La forma normale della tomba del R. A. è la *mastaba* (in arabo = panca), costruzione massiccia di mattoni o di pietra, che si eleva a mediocre altezza, a foggia di tronco di piramide con gli spigoli arrotondati in alto (fig. 8). Le mastabe sono orientate di solito da N a S, ed hanno nel lato orientale una nicchia a simiglianza di porta, che divideva il morto dai vivi. Il regno d'oltretomba era ad occidente, e volta in tale direzione la famiglia del morto celebrava il sacrificio funebre, davanti la porta apparente. Col tempo le mastabe ottennero maggiori proporzioni, ed il nucleo interno, in taluni casi, fu tramutato in una vera e propria abitazione.

Dalla tomba dell'epoca primitiva e dalla mastaba trasse origine la *piramide*, destinata al re ed ai grandi (fig. 7). Di tale derivazione è sicura prova la piramide di Zoser a Saccara (fig. 9); lo sviluppo avvenne evidentemente per far sì, che la tomba del re si distinguesse per ampiezza ed altezza in confronto delle altre. La piramide di Snofru (fig. 10) presenta un grado ancora più avanzato; ed un terzo grado pare debba ravvisarsi in quella ottusa di Dasciur, che offre la forma d'una grande mastaba sormontata da una piramide perfetta. Finalmente troviamo il tipo completo nelle piramidi di Cheops (fig. 11), Chefren (fig. 13) e Mycherinos della Dinastia memfitica, a Gise. In questi monumenti giganteschi ha piena espressione il concetto egizio, che la tomba debba essere una dimora per l'eternità. La *piramide di Cheops* tocca l'altezza delle più eccelse architetture del mondo, e il suo volume supera due milioni e mezzo di metri cubici.

11. — Con le tombe ha stretta relazione la *pittura* degli Egizi; ma quì giova notare che nel R. A., come già nell'epoca primitiva, preferirono ad essa il *bassorilievo*, che corrispondeva meglio alla loro costante ricerca del duraturo (cfr. fig. 15 e 16).

L'Egitto ci presenta una maniera peculiare di bassorilievo, che si potrebbe denominare inciso, o grecamente coilanaglifico, (cfr. fig. 53); e consiste nell'incidere le figure nel piano, anzi che scolpirle sopra di esso. (Cfr. anche Tav. III.)

Le scene di vita onde sono decorate le tombe, perchè il secondo dell'estinto potesse sempre muoversi in mezzo alla realtà, sono ancora schematiche, ma assai varie e vivaci ad un tempo. Anche i santuari sono decorati di bassorilievi dipinti, per lo più con le cerimonie di consacrazione e l'omaggio dell'Egitto ai suoi Dei. E nei disegni sepolcrali o sacri del R. A. si nota lo strano fenomeno della differenza fra il canone arcaico tradizionale, sempre seguito nelle figure dei grandi e degli Dei, laddove nelle figure degli umili, soprattutto dei servi, ci colpisce una maggiore varietà di motivi e vicinanza alla natura, talora con molta libertà e spiccati caratteri realistici. Questa coesistenza d'uno *stile aulico e sacro* e d'uno *stile popolare*, è sicura testimonianza dell'intima capacità evolutiva dell'arte egizia, che certamente si sarebbe svolta con maggiore ampiezza senza il rigido pregiudizio sopra accennato. Ritroveremo anche nel Regno Medio e nel Nuovo i due stili; ma non mai così accentuati come nel R. A., quando il pregiudizio lamentato non aveva anche avuto luogo di esplicarsi pienamente.

12. — Le principali opere dell'arte *plastica* del R. A. sono statue destinate ai templi ed alle tombe; e dobbiamo ammetterle pienamente corrispondenti al vero, data la credenza egizia nella sopravivenza dei morti finchè durasse la loro mummia o l'imagine.

Il più antico esempio è dato dalla statua dioritica del re Chefren nel Museo del Cairo; il più notevole da quella bronzea del re Fiops o Papi I della VI Dinastia, nello stesso Museo. In confronto dell'atteggiamento rigido e impacciato dell'età primitiva, dovuto in parte alla durezza della materia lavorata, risulta un leggero progresso, dovuto senza dubbio alla cura ed allo studio di riprodurre nelle statue i veri tratti dei defunti. Anche nelle statue si distinguono i due stili aulico e popolare. Le opere auliche presentano pochissima varietà nei tipi: i signori sono rappresentati in atto di camminare, con ambo le piante fisse al suolo, la gamba sinistra molto in avanti (fig. 14 e 21); oppure siedono rigidamente, in atto di contemplare quanto di bello c'è nella tomba, o di ricevere le offerte (fig. 20).

La plastica di stile popolare presenta spiccato carattere di superiorità. Lo *Scriba* del Louvre, il nano Chnemotep del Cairo, la statua di *Ramke*, altra volta intonacata di stucco e dipinta (fig. 1 e 14), lo Scriba di Saccara (fig. 17), il Sacerdote in ginocchio (fig. 22), le molte statuine di servi trovate nelle tombe (cfr. fig. 18), sono esempi preziosi di un'arte libera e varia, che toglie il suo bene direttamente dalla vita. Domina sempre l'arcaismo con la sua rigida legge di frontalità; ma tuttavia la prima impressione è di realtà naturale.

A proposito della statuaria egizia giova ancora notare, che è suo carattere fondamentale la *policromia*, diretta ad ottenere in modo più perfetto la riproduzione del modello. Gli uomini sono per lo più dipinti in bruno, le donne in giallo; spesso gli artisti ricorsero al partito d'inserire gli occhi d'altra materia, contribuendo a dare vivezza ed espressione ai volti.

— Nei primi secoli dell'arte egizia furono in fiore la lavorazione del metallo, delle terrecotte e delle pietre dure. Non conoscevano ancora la ruota per fare i vasi; ma anche senza di essa le forme sono svariate ed eleganti. Sono per lo più dipinti con ocra rossa, e presentano ornati geometrici (ondulate e spirali), e talora anche foglie rozzamente tracciate; in molti casi gli ornati sono di stucco sopramesso.

13. — Il Regno Antico, seguito alla unificazione dell'alto e basso Egitto sotto un solo scettro, fu un'età di pace e di sviluppo interno, che finì colla scissione in più stati, circa il 2500 a. C. Dopo un periodo non breve di agitazioni e turbolenze, il regno fu di bel nuovo riunito sotto la XII Dinastia, circa il 2200 a. C. Il centro fu spostato da Memfi al Fajûm. Questo è il periodo del **Regno Medio**, che dette all'Egitto fiore di civiltà e di lettere.

Per quanto riguarda l'*architettura*, i templi di questa età sono scarsi e in rovina; ma si può trarne abbastanza per affermare, che l'architettura sacra ha già sviluppato la forma fondamentale del tempio, iniziata nel R. A. Nelle tombe è ancora in uso la piramide, ma assume sempre minori dimensioni e va lentamente scomparendo. Fu celebre il tempio funebre annesso alla piramide di Amenemhêt III Labares ad Havara (lago di Meride, oggi Fajûm), che ampliato più volte dalle dinastie successive, prese a poco a poco dimensioni gigantesche e irregolari, talchè ebbe dai Greci il nome di Labirinto (da Labares? o per analogia col palazzo di Creta).

Le tombe dei grandi non sono più raccolte attorno a quelle dei re, come nel R. A., ma ogni principe vuole avere il sepolcro nella sua provincia; per tal modo nacque una forma nuova: la tomba scavata nella roccia.

A questa età appartengono anche i più antichi obelischi.

14. — Nella *pittura* continuano le tradizioni del R. A., ma diminuiscono i bassorilievi per la diminuzione delle ricchezze. Lo stile popolare non compare più con l'antica vivezza, ma c'è innegabilmente un'acuta osservazione del vero, come fanno fede le splendide rappresentanze d'animali (cfr. fig. 28) e le scene di lotta di Beni Hassan;

quest'ultime ci stupiscono per l'esattezza con cui sono resi i momenti successivi dell'azione, e per la morbidezza del disegno.

Arte vera e grande gusto e perfezione di tecnica si rivelano nei prodotti dell'oreficeria e gioielleria, che si vale felicemente d'un partito nuovo: il mosaico. Classico esempio è un paliotto d'oro traforato, trovato a Dasciur, con intarsio e mosaico di lapislazzuli e smeraldi. Gli artefici tolgono i motivi dalle piante e dagli animali del paese; notevoli lo scarabeo, sacro al sole, e l'avvoltoio con l'ali tese, sacro alla dea Nechbet.

Nella ceramica sono degne di nota le coppe di forma piatta, con decorazioni di piante e di pesci.

15. — La *plastica* del R. M. offre poche statue di privati; e nelle statue dei re è sempre conservato lo schema dei periodi precedenti. Appare per altro un progresso distinto nella ricerca, seguita per due vie diverse, di dare maggiore forza espressiva ai volti. In un primo periodo gli artisti animano i volti con un sorriso, che vuole essere di grazia, e riesce convenzionale, e talvolta sciocco. Sorridente è il volto di Vesertesen I (fig. 25), e lo era del pari quello della *Grande Sfinge* di Gise (figura 13), che appartiene non già al R. A. ma al Medio. Un'altra scuola seguì un indirizzo realistico, e dette rilievo ai tratti personali ed ai particolari anatomici, con una energia che piace, ma pure è al di fuori del naturale. Esempio tipico è la statua di Amenemhêt III (fig. 26). Altra nota caratteristica viene al R. M. dalle statue colossali. Oltre la Grande Sfinge, che in parte è scolpita nella roccia ed in parte è costruita in muratura, Amenemhêt III fece erigere a Biamnu (Fajûm) due colossi, alti circa 12 m.

Il partito mitologico della sfinge fu usato anche per i ritratti dei re. E' celebre il ritratto di Labares nel Museo del Cairo, e meglio conservata è la Sfinge barbuta di Tanis (fig. 24), che è forse il ritratto d'uno degli ultimi re del R. M.

I tipi mitologici misti d'umano e d'animale, sono frequenti nell'arte egizia. Gli Dei hanno d'ordinario la testa dell'animale che è loro sacro (cfr. fig. 55 e 70). La sfinge ha il corpo di leone e la testa per lo più umana, ma talvolta anche ovina (sfinge criocefala).

16. — Il Regno Medio finì con l'invasione degli Hycussos, dal 1700 al 1575 a. C., alla quale corrisponde un periodo di tenebre nella storia della civiltà egizia. Ma cominciarono dopo un secolo le guerre di riscossa, ed i re della XVII Dinastia iniziarono un lento risorgimento, compiuto con la conquista della Siria e della Palestina, per opera di Thotmes o Thutmosi III, circa il 1460 (fig. 49). Segue lo splendido periodo del **Regno Nuovo**, nel quale l'Egitto venne in stretta relazione con la civiltà asiatica, e con la civiltà mediterranea che prende il nome di micenea: è l'età che vide il principio delle relazioni universali fra i popoli del mondo antico.

Il Regno Nuovo offre materiali in abbondanza per una trattazione completa dell'*architettura*.

Le parti tettoniche capitali sono il pilastro e la colonna, e si possono documentare già nel R. A. e nel M., ma gli esempi sono assai scarsi e frammentari. Il pilastro deriva dalla muratura megalitica, e ben presto cede quasi interamente il posto alla colonna, e sopravive soltanto come forma decorativa (fig. 40). In principio fu di 4 facce, poi di 8, e nel R. M. e nel periodo preparatorio del R. N. lo si trova a 16 facce; ossia in quella forma, che fu detta erroneamente protodorica (fig. 29). Assai più importante è la *colonna*, che nel concetto architettonico egizio non è intesa come mezzo di sostegno, ma come imitazione delle piante della valle del Nilo; ricordo dei tempi in cui gli Egizi pregavano gli Dei nei palmeti, ed abitavano nelle macchie di papiro. Dunque la colonna egizia (cfr. pag. 8 e 9) è in forma di palma, di loto, di papiro; e queste due ultime maniere sono semplici o composte, secondo che constano d'un solo stelo con un solo fiore, che costituisce il capitello, o di più steli riuniti in fascio, col capitello a mazzo di fiori. A seconda poi che i fiori sono chiusi o aperti, si hanno colonne col capitello a bocciolo ed a corolla o calice. Questa è la spiegazione più comune; ma non tutti gli Egittologi si trovano d'accordo nell'interpretazione delle colonne. E si deve anche aggiungere che non ogni tipo deriva dalle piante; alcune colonne nascono forse dagli stessi pilastri, fra cui la forma a capitello cubico, più frequente nei tempi posteriori.

17. — Il tipo della *casa* egizia si formò ai tempi del R. A. e perdurò quasi immutato per i millenni seguenti. La forma più semplice consta di due vani preceduti da un cortile scoperto. Questo serviva per trattenersi e ricevere gli ospiti; la prima stanza, che aveva dimensioni maggiori ed era sostenuta da colonne, era l'abitazione propriamente detta; l'ultimo vano era forse cucina e stanza da pranzo ad un tempo. Tali parti principali rimasero sempre; in prosieguo però, a seconda della condizione dei costruttori, fu aggiunto un numero variabile di stanze più piccole (cfr. fig. 46). Le mura erano edificate con mattoni disseccati; il tetto era di travi di legno coperte di canne fermate con melma del Nilo; le colonne erano per lo più di legno, decorate di metallo e dipinte.

I *templi*, che sono per gli Egizi i palazzi degli Dei, furono architettati e disposti a simiglianza delle case degli uomini. Ad un cortile recinto da colonne e preceduto da un grandioso portale turrito, segue una gran sala, che con le sue colonne rendeva figura d'un sacro bosco (sala ipostila, simile ad una basilica a tre navate); viene ultimo il santuario riservato alla triade divina, ossia al nume con la consorte ed il figlio (cfr. fig. 45). Al tempio conduceva una via sacra, fiancheggiata da file di statue degli animali sacri; il portale era preceduto da due obelischi (cfr. fig. 44 e 47), e decorato d'antenne per stendardi. Nei tempi meno remoti furono poste davanti ai templi anche le statue colossali dei re costruttori. La parte più interna, inaccessibile ai profani, era decorata con bassorilievi dipinti di carattere sacro; tale carattere era attribuito anche alle gesta dei re. I soffitti imitavano il cielo stellato, in mezzo al quale tendevano le ali gli avvoltoi della dea Nechbet. Le pareti esterne erano decorate con rilievi, che potevano essere anche profani.

Gli uomini ricchi avevano accanto ai palazzi anche delle ville eleganti, di costruzione leggera, a foggia di padiglioni; così ebbero anche gli Dei i loro templi minori, quasi direbbesi le loro ville. Questa forma, nata nel R. N., constava di una semplice cella cinta di pilastri e colonne, edificata sopra un alto basamento, al quale si saliva per mezzo d'una gradinata.

Nei luoghi dove la valle del Nilo è assai ristretta, i templi furono scavati nella roccia, oppure edificati sopra tre o più piani a gradinata (templi a terrazzi). Quest'ultima forma appare inspirata ad un geniale concetto paesistico; il più notevole esempio è offerto dal tempio della regina Hatscepsovet, sorella di Thutmosi III, a Der-el-Bahri.

18. — Durante il regno di *Amenofi IV* avvenne una interruzione nella tradizione architettonica egizia. La residenza reale fu trasferita da Tebe ad El-Amarna, dove il re fece edificare una nuova città, con carattere grandioso e pittoresco. Egli fece anche distruggere o modificare le opere dei suoi predecessori; ma fu un periodo di brevissima durata, e l'arte antica fu restaurata da Haremheb e da Setos I, ed ebbe da *Ramses II* nuovo carattere di straordinaria grandiosità, corrispondente alla grandezza del regno ed all'alto concetto che aveva di sè quel Faraone.

A tale restaurazione appartiene la sala ipostila di Carnach (fig. 43), in cui le colonne fungono da vere e proprie parti architettoniche, secondo il concetto greco, non già come semplice imitazione d'un bosco. E' però innegabile che la grandiosità del complesso fu tutta a scapito della forma, con manifesto indizio di decadenza non lontana. Ramses II fu preso, potrebbesi quasi dire, da una mania edilizia, e la comunicò anche ai sudditi; onde si ebbero edifici in numero stragrande, a totale scapito dell'arte. Non mancano peraltro dei monumenti, che fanno impressione profonda; come il tempio scavato nella roccia ad Abu Simbel, la cui facciata ha quattro colossi altissimi, che sembrano posti a sostenere il monte nel quale sono scolpiti.

19. — Considerando le *tombe* del R. N. si trova anzitutto che è bandita la piramide come tomba reale, in causa delle numerose imitazioni da parte dei privati. I re tebani fecero scavare le loro tombe nella roccia, in valli appartate e deserte, forse per proteggerle dalle ruberie dei posteri. Ne sono state esplorate diverse, che sono profonde assai, e presentano un gran numero di vani comunicanti; una specie di labirinto, secondo la via che il re dovrà compiere dopo la morte insieme col dio del Sole. Sulle pareti sono dipinte le avventure del re durante il viaggio pei regni dell'altro mondo. Se però le tombe sono lontane, i templi funebri o mausolei non sono più congiunti ad esse come in passato, ma ogni re si fa edificare il mausoleo non lungi dal suo palazzo; esempio insigne il Ramesseo (figura 48).

Le tombe dei privati non differiscono molto da quelle del R. M. Sono scavate per lo più nel monte e precedute da un giardino; constano di tre parti, come le case. Oppure sono sotterranee, e sormontate da una piccola piramide dipinta a vari colori. (Cfr. Tav. IV).

20. — La *plastica* statuaria non presenta un progresso molto rimarchevole durante il R. N. (cfr. pag. 12). Il sorriso convenzionale dei Faraoni del Regno Medio, diviene veramente un mite sorriso di bontà; ma dell'indirizzo realistico non troviamo più traccia fino ad Amenofi IV. Si nota invece un certo maggiore avvicinamento della statuaria all'architettura, nelle statue colossali destinate a fronteggiare i templi. Il più celebre esempio è offerto dai due colossi sedenti di Amenofi III a Tebe, alti c. m. 21; notevolissime le statue dei re nel tempio di Carnach, perchè di esse non è il colossale che più ci colpisce, ma la squisita virtuosità delle proporzioni e dell'espressione; pur non dimenticando che tali statue vanno

meno considerate dal punto di vista della plastica, che da quello della decorazione architettonica e dell'impressione di immutabilità, che vogliono produrre.

E' importante il regno di Amenofi III, sotto il quale anche l'arte aulica accolse taluni elementi naturalistici e raggiunse una perfezione tecnica meravigliosa (cfr. fig. 50-52). Ma *Amenofi IV* troncò bruscamente, con un nuovo indirizzo, lo svolgimento felicemente iniziato. Si staccò di botto dalle tradizioni dell'arte aulica, e risalì all'arte popolare; cambiamento che, se fosse stato davvero cosciente, avrebbe dato senza dubbio ottimi frutti. Ma quel re vi si appigliò soltanto per spirito avverso all'antica religione ed agli antichi principî del regno; così non fece se non sostituire una maniera diversa. Non volle essere ritratto nell'austera e rigida maestà faraonica, quasi isolato dal resto del mondo, ma come un mortale qualsiasi, con tutti i tratti della sua persona patologica: gli occhi stanchi, la fronte piatta, il mento a punta, gli zigomi sporgenti, il collo lungo, il ventre grosso, il seno quasi femmineo; tale lo vediamo nella sua statua, che è nel Museo del Louvre. In un bassorilievo di Berlino compare come un buon padre di famiglia, in un curioso quadretto di genere (fig. 53); un bozzetto dello stesso Museo berlinese presenta il re e la regina, rappresentati con vivacità popolare e grande disinvoltura decorativa, ma con linee tanto ondulate che confinano collo sguaiato. In altra rappresentanza lo vediamo parlare al popolo e gettar doni dal balcone del palazzo di El Amarna — cosa nuovissima in Egitto.

Dopo la morte di Amenofi, il nuovo indirizzo da lui dato alla religione ed all'arte fu abbandonato per sempre, con la nuova capitale di El Amarna, ed i Faraoni tornarono a Tebe. Setos I riprese la tradizione del III Amienofi, come vediamo negli splendidi bassorilievi del mausoleo di Abydos (fig. 56). Questo indirizzo perdurò sotto i Ramses, e ne è prova la statua di Ramses II a Torino (fig. 57), che presenta una tecnica ancora più perfetta, se pure a scapito della verità.

21. — La *pittura* seguì una via più vicina al naturalismo, in conformità della tradizione popolare, ravvivata dai prodotti delle altre civiltà venute in relazione con l'egizia. Le persone diventano più snelle e più vive, le leggi della prospettiva sono spesso rispettate a dispetto del canone antico (fig. 61; Tav. IV) la forma prende nuova eleganza, le linee si fanno più ardite. E' molto curata la rappresentazione paesistica; sono resi con perizia e verità i tipi dei popoli stranieri, e con molta precisione intuitiva gli animali (fig. 61-62). Questo sano svolgimento fu turbato da *Amenofi IV*, durante il cui regno si ebbe un realismo esagerato e patologico, talora sguaiato e lascivo; una ricerca eccessiva di movimento, un'arditezza di prospettiva, che giunse fino a rilevare con semplici linee parallele il profilo d'una figura situata dietro un'altra. Invece, nel paesaggio e nella rappresentazione degli animali troviamo dei veri capolavori. In una sala del palazzo reale di El Amarna è rappresentato a fresco sullo stucco del pavimento un lago con pesci; sulle rive si levano, come piante vere, le colonne che sostengono il soffitto, e tutto all'intorno sono dipinti con singolare vivezza uccelli e quadrupedi, in mezzo a flora lussureggiante (cfr. fig. 54): un complesso, che gareggia con le più belle decorazioni ellenistiche.

In questo breve periodo fu introdotto nella pittura anche il chiaroscuro, laddove in tutte le altre età i pittori egizi usarono sempre colori semplici e interi.

Morto Echnaton, anche la pittura fu restaurata, ed ebbero carattere sempre più pittoresco i bassorilievi; specialmente quelli a semplice contorno, tanto preferiti nei tempi di Ramses II, e distinti per sicurezza ed eleganza di linea, finezza esecutiva ed arditezza di composizione.

22. — Degnissime di studio sono le produzioni dell'*arte applicata all'industria*; può anzi dirsi che in esse si rivela la maggiore genialità artistica degli Egizi. La ceramica s'abbella di forme nuove e di leggiadre decorazioni floreali; i vasi ed i calici inverniciati, coi colori delle pietre preziose, prendono la forma stessa dei fiori. Fu perfetta la lavorazione del vetro; se ne fecero vasi di lusso, decorati con finezza di gusto. Pari eleganza presentano i mobili di legno, fra cui bellissime seggiole, che già sanno le comodità delle forme moderne; così i pettini, gli aghi crinali, i cofanetti ad intaglio. Fra i più caratteristici intagli in legno sono due cucchiai nel Museo del Louvre; nel primo il manico è un sottile corpo di nuotatrice, nell'altro una fanciulla che coglie fiori.

La lavorazione del metallo progredì in modo straordinario; gli Egizi batterono, fusero e cesellarono con vera abilità. Le lame dei pugnali offrono intarsi di vari colori, finissime decorazioni di gioielleria ed oreficeria. Gli specchi metallici hanno spesso il manico in figura di donna. — Infine è da ricordare che gli Egizi tesserono con grande maestria.

23. — Dopo Ramses II la rappresentanza della civiltà passò all'Asia, e sotto le dinastie straniere libiche ed etiopiche (1100-663) avvenne un rapido e profondo *decadimento*. Durante questo periodo l'arte ebbe carattere antiquario e servile, dovuto ad un rigido ritorno alla tradizione più antica, specialmente per opera dei sacerdoti.

Con l'avvento della dinastia nazionale di Sais, che strinse amichevoli relazioni coi Greci, venne all'arte un soffio nuovo di vita, col ritorno al vero classicismo egizio, che è quello del Regno Antico. Non fu servile imitazione, ma sano e cosciente spirito artistico; onde quella dei Saiti è veramente un'età di *rinascenza* (cfr. pag. 15).

L'architettura dette più piena espressione al concetto originario della colonna, sviluppandone i capitelli con magnifico rigoglio di foglie a libera imitazione del vero; la plastica produsse bassorilievi, che sembrano copie ideali dei più belli del R. A., e bellissimi ritratti, fini, nitidi e però poco espressivi, se seguono l'indirizzo aulico idealistico; forti e veri quando seguono il realismo popolare. Le arti minori vantano perfezione non prima raggiunta, sopra tutto nella lavorazione del metallo, delle terrecotte inverniciate e delle pietre dure.

Ma nel 525 il regno saitico finiva per opera di Cambise, e l'arte decadde con esso per sempre.

Il breve rifiorire sotto Nectanebo non è se non un riflesso dell'arte saitica; anche sotto i Tolomei fu coltivata l'architettura, ma senza aggiungere una linea di nuovo (cfr. fig. 68): il celebre tempio di Esne è una copia dei templi saitici.

L'arte egizia ebbe più che tre millenni di vita. Si credette a lungo — e tale era già stato il giudizio dei Greci, — che essa, dopo i primordi, fosse sempre rimasta nel medesimo stadio.

Tale opinione, che infirmerebbe, se vera, la legge generale osservata presso tutti i popoli: non conoscere l'arte se non svolgimento o decadenza, fu smentita dallo studio scientifico dei monumenti. Questi hanno rivelato, che la gloria maggiore dell'antico Egitto fu nel campo dell'arte.

24. - La prima collezione importante di monumenti egizi, fu fatta dai dotti, che seguirono la spedizione di Napoleone Bonaparte (1798-99); ma i primi risultati grandiosi sono dovuti alla missione scientifica tedesca diretta da *R. Lepsius*, il fondatore dell'egittologia artistica (1842-45). E' chiaro però che anche gli archeologi devono attribuire merito grandissimo al dotto francese *F. Champollion*, che decifrò nel 1811 la scrittura geroglifica con l'aiuto della *Pietra di Rosetta*, contenente un decreto dei sacerdoti di Memfi in onore del re Tolomeo Epifane (196 a. C.), scritto in geroglifico, demotico e greco.

Fra gli Italiani si distinsero nel secolo passato il Rosellini ed il Belzoni; ai giorni nostri lo Schiapparelli. Nel secolo XVIII Vitaliano Donati e Bernardino Drovetti raccolsero monumenti in Egitto per il Museo di Torino. Hanno importanti collezioni egizie anche il Museo Civico di Bologna, l'Archeologico di Firenze, il Vaticano di Roma. Le più celebri raccolte estere sono quelle del Louvre, del Museo Britannico e di Berlino; ma il più cospicuo museo egittologico del mondo è oggi quello del Cairo.

Capitolo II. — La Mesopotamia.

25. — **Caldea e Babilonia.** — Le recenti scoperte della spedizione americana a Nippur, hanno gettato nuova luce sopra l'antichissima storia della Mesopotamia, che, nella sua parte inferiore, fu colonizzata nel V millennio a. C. dai Sumeri e dagli Accadi, ai quali risale la scrittura cuneiforme. Vennero più tardi i semiti Caldei, e più tardi ancora gli Elamiti. I Caldei conquistarono a poco a poco il paese e ne nacquero diversi piccoli stati, che furono unificati circa 2100 anni a. C. dal re babilonese Chammurabi, contemporaneo di Abramo. Da questo tempo i diversi elementi originari della civiltà *sumerico-caldaica* si fusero in un'unica civiltà, che chiameremo *babilonese*.

Dei più remoti tempi sono conservate memorie nella biblioteca del tempio di Bel, scoperta a Nippur: sarebbe però imprudenza il voler segnare date sicure. Basti accennare che alcuni dotti pongono ancora i re Manistusu e Naramsin di Accade, e Gudea di Lagasc circa il 4000 a. C., laddove altri scendono fino alla prima metà del III millennio. Comunque sia, possediamo una serie di monumenti, che ci permette di fissare il carattere dell'arte mesopotamica già prima di Chammurabi. Citiamo fra i più notevoli esempi un bassorilievo del re sumerio Urnina di Lagasc (Tello), nel Museo del Louvre, dove è rappresentato il re coi suoi dignitari; la stele del re Eannadu di Lagasc, detta « degli avvoltoi », in cui sono rappresentati i nemici del re morti e divorati dagli avvoltoi; la stele di vittoria di Naramsin (scoperta nel 1899 a Susa, ora a Costantinopoli), nella quale si vede il re in piena armatura, coi suoi soldati ed i nemici vinti; in fine alcune statue di dolerite, scoperte a Tello ed ora nel Louvre, col nome del re Gudea (probabilmente non anteriore al 2600). Sono monumenti d'un'arte rude e robusta, che accentua i tratti realistici, toccando una prepotente espressione di forza quasi selvaggia; al confronto con le più antiche statue egiziane rivelano un popolo, che da pochi secoli è uscito dalla barbarie.

26. — L'*architettura caldaica* differisce dalla egizia anzi tutto per ragioni geologiche e geografiche. Gli Egizi avevano a propria disposizione la pietra; i Caldei soltanto l'argilla e l'asfalto, e però edificarono con mat-

toni, raggiungendo fino dai primi tempi una perfezione straordinaria. Se confrontiamo però il più antico tempio caldaico (cfr. fig. 73) col più antico egizio conosciuto (quello del Sole ad Abu Gorab), è forza riconoscere qualche analogia fra i due tipi. Furono usati anche i pilastri e le colonne, ma in maniera assai limitata ed incompleta.

Il *tempio* caldaico sorgeva in mezzo ad un cortile, circondato di stanze e magazzini, ed in origine fu soltanto un grande altare od una cappella sopra alto basamento, a pochi piani. In seguito, in conformità del carattere astrale della religione caldaica, e per la facilità del costruire coi mattoni, si elevò fino a sette piani (quanti erano i pianeti), ed anche a otto, in forma di alta torre piramidale (secondo il tipo della biblica torre di Babel; fig. 74). In alto abitava il dio; nella parte media era la sede del culto che gli uomini tributavano a lui; nella bassa, che si fingeva calare nel mondo sotterraneo, era il riposo dei morti. Più tardi le torri furono considerate come tombe dei diversi Dei, e servirono quali osservatori.

27. — Delle antiche *case* caldaiche non sappiamo quasi nulla; possiamo però supporre che le stanze fossero spesso coperte a volta. Negli scavi di Nippur fu constatata la conoscenza di questo importante partito architettonico già nella prima età caldaica. Fu una forma trovata quasi a spinta di necessità nella Mesopotamia, per avere sicuro riparo dalle frequenti pioggie. Le stanze dobbiamo credere che fossero senza finestre, e traessero luce dai cortili, come più tardi nei palazzi assiri. Ciò sembra confermato dal meglio conosciuto degli antichissimi *palazzi* mesopotamici, che è quello del re Gudea a Lagasc. Era un edificio di mattoni rozzi, senza rivestimento di stucco, come fu trovato in taluni ruderi di Eridu e di Varca. Non vi erano usate colonne per sostegno; due delle facciate erano invece decorate da semicolonne e da pilastri sporgenti a mo' di lesene.

I mattoni, con cui si costruiva, erano crudi, disseccati al sole, e variarono in grandezza e forma nelle diverse età. Ben presto furono aggiunti i mattoni cotti, se pure imperfettamente, per la necessità di riparare gli edifici dai danni della pioggia, che a poco a poco li avrebbe ridotti a mucchi di melma. Così i monumenti mesopotamici sono conservati in ragione della maggiore o minore perfezione del rivestimento di mattoni cotti, che li difendeva. Fino dalle età più vetuste fu nota l'arte di inverniciare i mattoni e di dare ad essi vari colori, ottenendo una decorazione di carattere quasi musivo per i templi e pei palazzi caldaici. Questa decorazione architettonica si sviluppò specialmente nell'età babilonese, la quale, sì nell'architettura che nella plastica, portò ben poche innovazioni all'arte caldaica.

28. — Nella *plastica* sumerico-caldaica sono notevoli rozze figurine e bassorilievi di terracotta, fatti a stampo; e sopra tutto le pietre incise e i cosidetti *cilindri babilonesi,* che sono una specie di suggelli figurati per illustrare le tavolette d'argilla sulle quali si scriveva. Portano incise delle scene per lo più mitologiche, più tardi anche religiose e storiche; e facendoli rotolare sopra il piano ancora umido delle tavolette, lasciavano un'impronta a bassorilievo, con inscrizioni. Sono di marmo, di cristallo di rocca, di lapislazzuli, d'ematite, e qualche volta delle pietre più preziose. La Collezione Le Clercq a Parigi, ne possiede uno del re Sargon I di Accade, padre di Naramsin, che è già di esecuzione perfetta.

Della ceramica caldaica abbiamo pochissimi resti; e da questi si può dedurre che sia stata inelegante e piuttosto rozza. Notiamo in fine che la Mesopotamia non presenta traccia di tombe monumentali, il che si deve pure alle condizioni geografiche.

29. — L'arte *babilonese* continua le tradizioni della caldaica; aggiunge soltanto maggiore vivacità di movimento e libertà di forma nella plastica. Prima di trovare un'indirizzo nuovo, che forse è già decadenza, bisogna discendere al XII secolo, alla stele terminale di Nabucudurussur I della casa Pasce (c. 1130 a. C.), che è nel Museo Britannico; il re è rappresentato completamente vestito con molta cura, alla foggia già degli Assiri. In un bassorilievo di Sippar, che è nello stesso Museo, è rappresentata l'adorazione del Sole (il dio Samach), assiso in trono sotto un baldacchino sorretto da una snella colonna, con capitello e base a voluta. Sono opere fiacche, che cercano invano un'ombra di eleganza da sostituire all'antico vigore. La colonna a volute è forse testimonio di una forma d'architettura leggera, fiorita nella Mesopotamia non altrimenti che in Egitto.

30. — Assiria. - Nella parte settentrionale della pianura fra i due fiumi, fra le sponde del Tigri e la città di Assur, si era formato un piccolo stato semitico, tributario di Babilonia: lo stato degli *Assiri.* Crebbe presto in potenza, e già nel 1500 a. C. lo troviamo come stato indipendente. Il periodo del suo svolgimento civile nei primi tempi dell'indipendenza, è meglio noto dopo la scoperta, avvenuta nel palazzo faraonico di El Amarna, della corrispondenza diplomatica di principi siro-palestinesi, di re mesopotamici e di governatori egizi con Amenofi III ed Amenofi IV (1427-1374). Sono tavolette scritte in caratteri cuneiformi, che portano molta luce anche sulle vicende della Dinastia Cassitica di Babilonia.

Accanto all'antichissima Assur era sorta Ninive (oggi Cujungich), seconda capitale del regno; Salmanasar (Sulmanasared) I, circa il 1350 a. C., fondò Calach (oggi Nimrud), che fu la terza capitale; Tiglatpileser I (c. 1100) preferì Assur; Assurnasirpal (884-60) risiedette nuovamente a Calach. Sotto Sulmanasared II (860-824) fu molto abbellita la città di Imgur-Bel (oggi Balavat); Sargon II (722-705) trasportò la residenza a Dur-Sciarruchin (oggi Chorsabad); Sanherib (705-681) ritornò a Ninive; Asarhaddon (681-668) a Calach, Assurbanipal (668-626) di bel nuovo a Ninive. Circa il 606 a. C. le quattro capitali furono distrutte da Nabopolassar di Babilonia e da Ciassare di Media. Con esse finì l'Assiria, la cui storia artistica si potrebbe dividere in tanti periodi, quanti furono gli accennati mutamenti. Gli scavi del secolo XIX hanno rimesso in luce le opere delle diverse età e capitali.

31. — Nell'*architettura* il materiale è dato anche in Assiria dall'argilla in mattoni, e però si ritrovano gli stessi caratteri fondamentali che nella Caldea (cfr. fig. 75). I *palazzi* assiri constano, come quello di Gudea, di un gran recinto chiuso, entro cui le stanze e le sale sono disposte intorno a diversi cortili, dai quali ricevono luce. Sorgono sopra un alto terrazzo, al quale si accede per una doppia gradinata scoperta o per mezzo di rampe. L'elemento più notevole in essi è la volta (fig. 79; cfr. fig. 12), di cui è fatto larghissimo uso; v'ebbero parte anche colonne di pietra, ma soltanto nelle parti esterne e come partito decorativo. Come sostegno dei soffitti, invece, si deve ammettere che fossero usate colonne di legno, in taluni casi rivestite di bronzo. Con vero ufficio tettonico furono usate colonne di pietra nei piccoli templi o padiglioni, di cui si ha un esempio nel chilani di Chorsabad (fig. 80), e molti ne presentano i bassorilievi. Quest'ultimi testificano l'esistenza di colonne con capitelli in forma di sfera schiacciata ed a volute, insistenti talvolta sopra leoni o sfingi alate, come nelle cattedrali del Medioevo.

I più importanti palazzi assiri sono quelli di Assurnasirpal (palazzo settentrionale di Nimrud), di Sulmanasared II (palazzo centrale di Nimrud), di Sargon (Chorsabad), di Sanherib (pal. meridionale di Ninive), di Asarhaddon (pal. meridionale di Nimrud), e di Assurbanipal (pal. settentrionale di Ninive); ma il meglio conosciuto è quello di Sargon (pag. 18-19), e ci dà la più chiara idea dell'architettura assira.

Varia e notevole è la *decorazione pittorica,* quasi musiva dei palazzi, ottenuta coi mattoni inverniciati a vari colori e cotti, più di rado con colori spalmati sopra uno strato di stucco. Sono gli unici monumenti conosciuti della pittura assira i fregi ornamentali di boccioli, calici, rosette, con figure d'animali, d'uomini o di genii alati (fig. 78 e 81). Il migliore esempio tornato in luce è un mattone di Nimrud (vedi la Tavola V), sul quale è dipinto il re in atto di libare, seguito da un eunuco e da un guerriero.

32. — Anche la *plastica* assira ha in parte carattere ed intento decorativo, sopra tutto nelle fantastiche creazioni di colossi leonini o taurini alati, con testa umana, con cinque gambe (perchè comparissero bene sì veduti di fronte che di fianco): e dei genii alati (fig. 82), a volte con teste d'avvoltoio o di grifone, posti con simmetria araldica ai lati del « sacro albero della vita » È questo una simbolica rappresentazione d'una palma entro un intreccio geometrico di nastri o steli, contornato di palmette e di pine.

Della plastica assira, che coltiva quasi esclusivamente il *bassorilievo,* e scolpisce per lo più nel facile e luminoso alabastro, si può dire che cura fino all'esagerazione i particolari realistici, sopratutto nella rappresentazione staccata dei muscoli; ma mira sempre alla riproduzione del vero, e suo carattere peculiare è la forza. Scarse e insufficienti sono le opere dei primi secoli rimesse in luce negli scavi; onde la storia della scultura assira comincia per noi col regno di *Assurnasirpal,* nel sec. IX. I bassorilievi del suo palazzo di Calach, guardato da leoni alati, con testa e braccia umane, nei quali l'uomo che pensa è fuso con le ali dell'aquila e con la forza del leone, mostrano l'arte in uno stadio di grande progresso, al culmine della sua forza espressiva (cfr. fig. 82-3 e 92). Rappresentano le gesta e le cacce del re; non vi sono mai raffigurate donne, se non come prigioniere di guerra. Il re ed i dignitari hanno sempre lunghi capelli e lunga barba, e sono pettinati e vestiti con scrupolosa minutissima cura; i sudditi ed i servi non portano barba, ed anch'essi sono sempre vestiti. Le poche rappresentanze di nudo dimostrano che quegli artisti non furono valenti nel rendere l'organismo umano nel suo complesso naturale; sono però più esatti degli Egizi nella rappresentazione delle mani, dei piedi, del profilo e dei movimenti.

La statuaria offre pochi e meschini esempi durante l'intero svolgimento dell'arte assira. Le poche statue conosciute sono figure tozze, in rigida posizione frontale,

come la statua di Assurnasirpal del Museo Britannico (cfr. fig. 86). Più notevoli sono invece gli obelischi e le steli storiche, poste a ricordo dei grandi fatti; esempio insigne è l'« *Obelisco nero* » di Sulmanasared II, con la rappresentanza degli Ebrei che portano il tributo di Jaua (fig. 84: un esempio tardivo di stele è la fig. 88).

Dell'età di Sulmanasared si devono ricordare le belle porte di bronzo di Balavat, ora nel Museo Britannico. Vi sono rappresentate scene di guerra e di caccia, con vivacità d'azione e poesia narrativa incantevole.

33. — Nel palazzo di *Sargon,* guardato da ventisei paia di colossi taurini, la plastica presenta un altro fiore. In esso furono trovati tanti bassorilievi alabastrini, che posti in fila occuperebbero l'estensione di due chilometri. Sono dello stesso contenuto di quelli di Calach, e aggiungono soltanto qualche particolare interessante, come la costruzione dei palazzi, nuovi metodi di caccia ecc.; non hanno inscrizioni cuneiformi, laddove quelli di Assurnasirpal sono attraversati da una fascia scritta. C'è ancora maggior cura dei particolari, più eleganza nei movimenti, maggiore verità nella rappresentazione degli occhi, ma forza minore.

Nei bassorilievi di *Sanherib* vediamo carattere paesistico e composizione migliore. Le figure sono più alte e snelle, la musculatura meno esagerata e dura; ma fra le figure e lo sfondo paesistico non appare differenza di piano, e però i molti elementi pittoreschi non rendono pittoresco l'insieme (cfr. fig. 85). — Poca importanza ha nella storia dell'arte il regno di Asarhaddon; moltissima invece il regno di *Assurbanipal* nel cui palazzo furono trovati quei bassorilievi, che sono quanto di più perfetto ha prodotto l'arte mesopotamica. Vi si vedono le gesta del re contro gli Elamiti; scene bellissime di caccia (figure 93-95), con animali resi in modo non superato, quali il leone ferito che versa un'onda di sangue dalla bocca, e la leonessa colpita nel midollo spinale, che ha già perduto il movimento delle gambe posteriori. Il paesaggio vi ricorre poche volte, ma è trattato con singolare eleganza e maestria, come p. e. nella fig. 91, che offre un bellissimo esempio di giardino pensile.

34. — Dopo la distruzione della potenza assira l'arte rifiorì a Babilonia, durante il nuovo regno babilonese (607-539 a. C.), al quale appartengono le notizie degli storici greci intorno alla civiltà mesopotamica.

Nabopolassar riedificò Babilonia, e Nabucudurussur (Nabucadnezar) restaurò l'arte riedificando i templi delle antiche città caldaiche, e decorando il suo regno di magnificenza straordinaria. Di recente i Tedeschi ripresero a scavare nelle rovine di Babilonia, ma i risultati sono ancora ben lungi dall'essere completi. In generale si può dire che l'*arte neobabilonese* continua le tradizioni antiche, con più grandiosità nell'architettura, e fasto e varietà maggiore nella decorazione policroma, ed una tecnica di gran lunga più perfetta nella lavorazione dei metalli. Secondo quanto sappiamo da Erodoto, da Diodoro Siculo, da Filostrato e dalla Bibbia, le pitture di Babilonia offrivano spettacolo imponente e magnifico; dovevano essere pur sempre composte con mattoni a smalto policromo, ma congiungevano al disegno il rilievo.

35. — La conoscenza della civiltà mesopotamica fu aperta da *Giorgio Federico Grotefeld* con la decifrazione della scrittura cuneiforme (1802). Nel 1842 l'italiano *P. Emilio Botta* scoprì il palazzo di Chorsabad; nel 1849 cominciò i suoi scavi famosi l'inglese *A. E. Layard*, a Nimrud ed a Cujungich, continuati dagli inglesi Loftus, Taylor e Rassam, e dai francesi Fresnel e Oppert. Per l'antica arte caldaica sono importantissimi gli scavi di E. de Sarzec a Tello, e quelli degli americani Peters e Hilprecht a Niffer. I Tedeschi iniziarono pochi anni sono l'esplorazione di Assur e di Babilonia. I monumenti di Chorsabad sono a Parigi, e quelli scoperti dal Layard nel Museo Britannico; pochi sono a Berlino ed a Monaco, pochissimi in Italia.

---

36. — In Egitto e nella Mesopotamia fiorirono le due grandi e sole scuole d'arte dell'Oriente antico. Ma la storia comprende altresì i *Fenici* ed i *Ciprioti*, gli *Etei* o *Ittiti*, i *Frigi* ed i *Lici,* i *Persiani.* I Fenici furono industriali e imitatori, non artisti e maestri; il Templo che edificarono a Gerusalemme, fu un tempio assiro combinato con un palazzo. Così i Ciprioti non presentano di buono se non alcune imitazioni, prima dagli Assiri, poi dai Greci, (vedi lo scudo riprodotto nella Tavola VII, attribuito all'arte fenicio-cipriota). Gli Ittiti, sono anch'essi imitatori, ma più rozzi e quasi barbari, senza originalità e senza vita. I Frigi ed i Lici hanno importanza soltanto per la loro posizione geografica fra la Mesopotamia e la Grecia; la loro arte si svolge sotto evidenti influssi dei Ioni della costa. I Persiani hanno maggiore importanza storica; ma derivano la loro arte dagli Assiri (e dai Ioni), anch'essi senza nulla creare (cfr. fig. 96-102). Perciò, in una trattazione elementare, che vuole unicamente illustrare le maggiori rappresentanze storiche del mondo antico, e stabilire sicuri termini di confronto con lo svolgimento posteriore dell'arte greca in Grecia ed in Roma, è bene prescindere affatto dal parlare dei popoli ricordati; e non altrimenti degli *Indiani*, l'arte sacra dei quali comincia, secondo i monumenti conservati, non prima del 250 a. C. (età del re Asoca).

Capitolo III. — La Grecia.

37. — L'affermazione che quella, che chiamiamo « arte dei popoli orientali », non sia arte nel vero senso della parola, ma soltanto i Greci abbiano trovato e svolto il concetto dell'arte, è senza dubbio arbitraria. Diciamo invece che i Greci ebbero, fra tutti i popoli del mondo, le maggiori attitudini artistiche: sentimento del bello, grande senso di misura ed armonia, esatta concezione naturalistica delle forme del corpo umano, fierezza di dignità e libertà personale, e potenzialità ideale altissima. Perciò meglio d'ogni altro popolo seppero tradurre in materia le idee derivate nel loro cervello dal mondo esterno. E questo mondo fu il divino paese dell'Ellade, il più sviluppato del mondo antico, ne' riguardi geografici, lambito d'ogni intorno dal mare, ricco di selve d'oliveti di giardini, percorso in ogni senso da fiumi, guardato da monti eccelsi e maestosi; non già una valle fluviale uniforme, nè un'umida pianura rinchiusa tra due fiumi.

La scienza dell'arte greca, i cui monumenti, fuori della divina penisola, abbellirono le isole dell'Egeo fino a Creta ed a Cipro, le coste dell'Asia Minore e del Mar Nero, l'Italia, la Sicilia, l'Africa settentrionale, fu creata da *Giovanni Giovacchino Winkelmann,* che pubblicò la prima « Storia dell'arte nell'antichità » nel 1764, a Dresda, seguito ben presto dall'italiano *Ennio Quirino Visconti;* e fu riconfermata e rinnovata da *Carlo Ottofredo Müller,* col suo « Manuale di Archeologia dell'Arte » (1830), e da *Enrico Brunn,* con la sua « Storia degli artisti greci » (1859); accresciuta immensamente dagli scavi di Roma, d'Ercolano e Pompei, di Selinunte, d'Olimpia, di Troia Tirinto e Micene, di Pergamo, d'Atene, di Creta.

38. — Si legge nel grande Codice del Winkelmann, che come ogni attività ha cinque parti o gradi: inizio, progresso, arresto, diminuzione e fine, (non altrimenti che i cinque atti delle tragedie), così avviene nel campo dell'arte; salvo che la fine di questa trascende i suoi stessi confini, e però la storia dell'arte presenta soltanto quattro gradi.

Lo *stile arcaico* durò fino a Fidia, per la cui opera l'arte toccò la sua grandezza e nacque lo *stile sublime;* da Prassitele a Lisippo ed Apelle l'arte acquistò grazia e piacere, ossia s'informò ad uno *stile bello;* seguirono lo *stile di imitazione* e la *decadenza.* Nello stile arcaico il disegno fu duro e senza grazia, ed ebbe espressione sì forte, da impedire la bellezza; ma accresceva la maestà degli Dei nelle imagini. Non altrimenti furono dure le leggi di quei secoli. Tuttavia il periodo arcaico è il più lungo, e però non senza uno svolgimento graduale, onde le ultime opere di esso sono assai diverse dalle prime. La Grecia viene al colmo del suo splendore civile e della libertà, e con essa l'arte diviene più libera ed alta.

Lo stile arcaico posava su di un complesso di regole derivate dalla natura, le quali in progresso si erano allontanate da questa per diventare ideali: l'arte si era formata una natura sua particolare. Sopra tale sistema si elevarono i rinnovatori dell'arte, e si riavvicinarono alla verità naturale, che insegnò il passaggio da forme dure angolose e brusche a maestose fluenti e gentili; e da atteggiamenti forzati, a composti e normali. Il carattere fondamentale dello stile sublime consiste nel rappresentare gli Dei e gli Eroi lontani dai sentimenti e liberi dalle passioni degli uomini, in un perfetto equilibrio spirituale, non senza una certa grazia spontanea.

Questa è la grazia celeste, di origine divina e fatta d'armonia, ferma ed immutabile come le leggi eterne.

Di ben altra grazia è dotato lo stile bello: è una figlia del tempo, soggetta alla materia, non più che seguace della prima, e nunzia di essa a coloro che non sono iniziati alle cose celesti; si scopre a chiunque le rivolge lo sguardo, non perchè desidera di piacere, ma perchè non vuole rimanere nascosta. La grazia invece, che è compagna degli Dei, non offre sè stessa, ma vuole essere cercata; si trattiene coi saggi ed è nemica del volgo; chiude in sè i moti dell'animo e si accosta alla tranquillità sublime della divina Natura....

Quello che scriveva il Winkelmann, or sono più di centoquarant'anni, non ha perduto nulla del suo valore fondamentale; ma i risultati meravigliosi dei nuovi scavi e gli studi degli archeologi hanno aggiunto un numero stragrande di elementi e di dati, dei quali al tempo del Winkelmann mancava, nonchè la conoscenza, perfino il sospetto.

I. *L'età preellenica e protoellenica.*

39. — Fino agli scavi di Enrico Schliemann a Troia, ed a Micene e Tirinto nell'Argolide, fu del tutto sconosciuto il periodo preellenico o miceneo.

Col nome di **civiltà micenea** si denota uno stadio di svolgimento storico civile, che i monumenti hanno rivelato nella Grecia orientale, nelle isole e nel bacino orientale del Mediterraneo, in Egitto, nelle Isole Jonie, nella Magna Grecia, nella Sicilia e nella Sardegna. E' una civiltà che corrisponde a quella del bronzo nell'Europa nordica, ma fa parte a sè perchè occupa il secondo millennio a. C. e presenta uno sviluppo vario e ricchissimo.

Le scoperte del II strato archeologico di *Troia* (fig. 106) ci richiamano anche al terzo millennio; ed i suoi resti architettonici presentano già in germe ciò che sa-

ranno il tempio greco e la casa (cfr. pag. 31). Un tesoro di oggetti d'oro, d'argento, bronzo e rame dimostra che era già progredita la lavorazione dei metalli; i numerosi vasi di argilla offrono forme assai varie e non sempre prive di eleganza, fra cui la più notevole è quella che cerca di imitare i tratti umani.

Le tombe delle **Cicladi** e di **Creta** hanno fatto conoscere uno stadio più progredito di quello del II strato di Troia. Si trovarono in esse dei vasi di colore nero o rosso con ornamenti geometrici di colore bianco o giallo chiaro, fatti di terra più fine e con maggiore eleganza di forma; ma, quel che è più, vasi di colore chiaro con ornamenti neri, non più solamente geometrici, ma anche animali e floreali, resi con una naturalezza che reca meraviglia.

Dopo questi due stadi preparatori appare il grande fiore della civiltà micenea, circa la metà del secondo millennio.

Fra le mura della cittadella di *Micene* (pag. 30), alla quale si accede per una porta sormontata da **due leoni** rampanti verso una colonna di forma strana, lo Schliemann scoprì entro un cerchio sacro una serie di tombe regali, tanto ricche di oggetti d'oro, da offrire la prova immediata che l'aureo splendore dell'età eroica non è fantasia d'Omero. A *Tirinto* scoprì per intero un palazzo (pag. 28-29) che corrisponde a quelli degli eroi d'Omero; a *Troia* una lunga serie di dati, che corrispondono in parte a quelli dell'Iliade.

Gli oggetti venuti in luce non pareva che fossero greci, sibbene orientali; e si studiò e disputò a lungo intorno agli autori ed ai portatori della civiltà micenea. Solamente dopo i recentissimi scavi, non ancora compiuti, degli Inglesi a *Cnosso* (**Arturo Evans**), e degli Italiani a *Festo* (**Federico Halbherr**), sappiamo che il centro donde essa irradiò fu **Creta**, e che fu svolta dagli originari preellenici dell'isola, gli **Eteocretesi**. Il pensiero ricorre spontaneo al mitico artista **Dedalo**, che i Greci narravano venuto di Creta. (Vedi le Tav. VI-VII).

40 — Per quanto riguarda l'*architettura* si nota anzi tutto una differenza fra i **palazzi** di Tirinto e Micene, e quelli di Cnosso e di Festo. I primi sono edificati alla maniera **ciclopica**, con massi di pietra assai grossi e rozzamente tagliati, se si eccettuino le mura appartenenti ad età posteriore; i secondi costruiti sempre con pietre perfettamente squadrate. I muri di minore importanza sono fatti sempre con pietre piccole, fermate con cemento e intonacate. I soffitti, i pilastri e le colonne erano di legno. Le pareti erano decorate di fregi scolpiti, di stucchi e di **affreschi**, nei quali la figura umana raggiunge talora la stessa perfezione che le dettero i Greci dopo un millennio.

Infatti, ben più che la potente architettura, desta la nostra ammirazione l'arte *pittorica*, *decorativa* e *plastica* dei Cretomicenei, il cui carattere più saliente è la libera imitazione della natura.

Ammiriamo la magnifica rappresentazione del **mondo animale**, che ci trasporta nel campo della poesia omerica. Sono soggetti favoriti le lotte degli animali fra di loro, con predominio dei più forti, i leoni ed i tori, e le lotte fra gli animali e gli uomini. Siffatte figurazioni si presentano anzi tutto in un grande numero di piccole *pietre incise*, a foggia di sigilli; e talvolta sono così fedeli al vero, energiche e precise, da sembrare fotografie istantanee. In una tomba presso Amyclai (Sparta) furono trovate *due tazze d'oro*, con meravigliose figure di tori, lavorate a sbalzo, ed accurata riproduzione del paesaggio; a Tirinto fu scoperto un affresco con un acrobata che salta sopra un toro lanciato in corsa; a Micene delle *lame di pugnali*, veri capolavori d'intarsio metallico, con stupende figure di leoni e d'altri animali minori (fig. 116). In fine, sono scolpiti con bella corrispondenza al vero i **due leoni** o leonesse di Micene (fig. 112), le cui teste erano aggiunte probabilmente di metallo.

La riproduzione della **figura umana** non ci colpisce meno di quella dell'animale. Sono persone molto slanciate, con un forte ristringimento sopra le anche, energiche e piene di vita, con una musculatura che rivela acuta osservazione anatomica. Il più insigne monumento tornato in luce fino ad oggi è un *vaso di steatite*, scoperto a Festo, nel quale è scolpita a rilievo, con singolare effetto pittorico, una cerimonia agricola e religiosa. Precede una sacerdotessa, e segue una schiera di mietitori che cantano; in mezzo ad essi si vede un uomo di tipo diverso, che agita il sistro, strumento nazionale egiziano. E' forse d'Egitto questo personaggio, che sembra occupare un posto privilegiato? La questione dei rapporti fra gli Egizi ed i Micenei non è ancora risolta, e non è il caso di parlarne in un cenno fugace.

In terzo luogo è da citare la *ceramica*, i cui prodotti, dalle forme a curve dolci e tenui, in contrasto con le forme forti della ceramica greca, ora decorati di piante bianche su fondo scuro, ora di polipi stelle di mare e coralli su fondo chiaro, non rivelano la ingenua rappresentazione del mondo circostante, ma uno stile decorativo evoluto è cosciente.

41. — La civiltà e l'arte micenea passarono di Creta all'Argolide, donde traggono il nome, e fiorirono fino alle trasmigrazioni cagionate dalla *discesa dei Dori*, che distrussero lo splendore delle corti achee. Gli Achei si sparsero per le isole dell'Egeo, ed occuparono anche Creta; i creatori della civiltà micenea non poterono resistere, perchè, come dimostra l'arte loro raffinata, non erano un popolo forte e guerriero: così cedettero alle fresche forze dei Greci. L'arte non finì del tutto, perchè gli Achei già se l'erano appropriata in parte; ma decadde dalla sua altezza e dette luogo all'inizio della trionfale ascensione ellenica, lasciando parte di sè in eredità all'industria fenicia, e intera l'eco della propria grandezza nei canti d'Omero.

Nella necropoli ateniese presso la porta del **Dipylon** ed in una dell'isola di **Tera**, furono scoperti dei grandi vasi, di tecnica forte e perfetta, decorati in rigoroso *stile geometrico*, costringendo nelle forme geometriche anche le figurazioni umane ed animali. Questi vasi, insieme con alcune statuette di terra e di avorio, anch'esse rigide e geometriche, costituiscono **il primo passo dell'arte greca nazionale**.

Ben presto però ricompaiono gli elementi decorativi micenei ed altri orientali portati dai Fenici, quali il loto egizio e le palmette mesopotamiche, stambecchi pascolanti e fantastiche figure alate. Così si viene formando un nuovo *stile* d'intonazione *orientaleggiante*, i cui prodotti sono adorni di rappresentanze distribuite in fascie sovraposte, ad imitazione dei lavori in metallo e dei tessuti asiatici.

Questo stile si formò sulle coste dell'Asia Minore e passò a poco a poco in Grecia, dove, a dire del Brunn, portò l'alfabeto artistico orientale, nel quale i Greci scrissero l'arte propria. (Vedi nel testo la Tav. XV)

Nei **vasi arcaici** di Melos, di Eretria, dell'Attica e di Corinto appaiono grado grado le figurazioni della **mitologia** e della leggenda eroica dei Greci, mentre l'Egeo era già diventato un mare mesoellenico. Si giunge così fino alla fine del secolo VII a. C.

42. — Dell'azione esercitata dall'**arte orientale** nel mondo greco in questo periodo, che si suole chiamare « medioevo ellenico », fanno fede quattro monumenti, che conosciamo, e non certamente con esattezza, soltanto per tradizione letteraria; e sono opere di carattere decorativo, con rappresentanze narrative. Anzi tutto lo *Scudo d'Achille*, descritto da Omero nel XVIII dell'Iliade, nel quale sono rappresentate in zone concentriche varie scene di vita, disposte dal poeta con genio greco, ma senza dubbio secondo opere d'arte realmente esistite, come attestano le spade intarsiate di Micene e le coppe istoriate dell'industria artistica fenicia. (Altra volta il poeta descrive vasi ed armi con figure di fiori, d'animali e di battaglie, e cita l'arte fenicia ed asiatica. Nel III dell'Iliade, Elena rappresenta in un tessuto le lotte fra i Troiani e gli Achei; nel VI si parla d'una statua sedente d'Atena). (Cfr. lo scudo della Tav. VII, e le fig. 323 e 325). — In secondo luogo, ma assai posteriore, lo *Scudo d'Eracle*, descritto in un breve poema attribuito falsamente ad Esiodo, nel quale appaiono scene mitologiche accanto a quelle della vita umana. — In terzo luogo abbiamo il ricordo, lasciatoci dal periegeta **Pausania**, della *Cassa di Cipselo*, re di Corinto, dedicata nel tempio d'Era ad Olimpia; era di cedro scolpito, e listata di bassorilievi in oro ed avorio, con circa quindici scene mitologiche ed eroiche. — Finalmente, lo stesso Pausania descrive un *trono* colossale di Apollo, che era in *Amyclai*, opera di *Baticle* di Magnesia; il quale, per quanto appartenga alla prima metà del VI secolo, è forse l'ultima opera di una serie che risale ai secoli anteriori. Era anch'esso di legno scolpito, rivestito in parte di lamine metalliche lavorate a sbalzo, con rappresentanze mitologiche; in mezzo al trono era l'antichissimo idolo di Apollo.

Ai più vetusti idoli greci, fatti di legno o di pietra, in forma di colonna o di cono, si dà il nome di ξόανα. Più tardi in cima al tronco di legno fu abbozzata una testa; lungo il tronco furono tracciate le pieghe della veste; a mezzo fu fatto un incavo, in basso furono fatti sporgere i piedi. Tale è l'origine della plastica greca. Quelle antichissime figure (Cicerone: *signa perantiqua*) rimasero in onore nei templi anche dopo il progresso dell'arte, e furono veneratissime per l'età che ricordavano.

Dopo questi preliminari giova riassumere la storia dell'arte greca secondo il metodo eidografico, incominciando dall'architettura, che fu la prima ad assumere carattere nazionale.

II. *L'Architettura.*

43 — Come in Egitto, così in Grecia la casa degli Dei fu fatta a simiglianza di quella degli uomini. In principio non ci furono templi isolati, ma gli Dei abitavano nei palazzi dei principi; distrutti o abbandonati questi, gli uomini pensarono ad erigere dimore speciali per i Numi.

La forma originaria della *casa* fu un rettangolo con un solo vano; ben presto vi fu aggiunto l'atrio, e si ebbe così il tipo del *megaron*, attorno al quale si raggrupparono altri vani, gli uni distinti dagli altri: l'esempio più insigne è dato dal palazzo di Tirinto (pag. 28 e 31). Dal megaron con atrio traggono origine la casa posteriore ed il tempio (pag. 32-33).

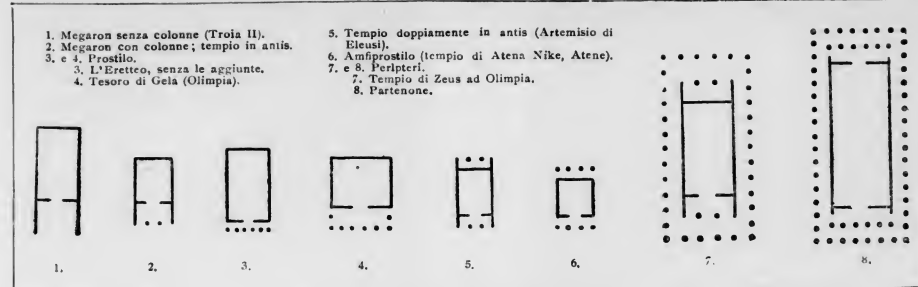



Fig. 472. **Le varie forme della pianta dei templi.**

Il tempio in forma di megaron con due colonne fra le ante dell'atrio, è la forma più semplice, e prende il nome di *tempio in antis*. Se l'atrio non è chiuso dalle ante e le colonne occupano tutta l'ampiezza della facciata, il tempio si chiama *prostilo*. Più evoluta è la forma del tempio con atrio e postico, ossia doppiamente prostilo od *amfiprostilo*. In fine nasce la forma più sontuosa, del tempio recinto di colonne da ogni lato, detto *periptero*. In questo caso la parte principale, alla quale si dà il nome di **cella**, ha per lo più la forma di tempio doppio in antis, più di rado di amfiprostilo (cfr. fig. 122).

Il più antico tempio greco conosciuto è l'*Ereo d'Olimpia* (fig. 133). Le ante, la trabeazione, le colonne erano di legno; quest'ultime furono man mano sostituite con colonne di pietra. E' già un tempio recinto di peristilio, sì per magnificenza architettonica, e sì per meglio sostenere il tetto a displuvio, sostituito al tetto piano dei tempi anteriori. La trabeazione lignea era rivestita di lastre di terracotta con ornamentazione dipinta, e di **terracotta** decorata erano del pari gli acroteri ed i canali di gronda. Altri templi greci, anche della Sicilia e della Magna Grecia, presentano nel VII e nel VI secolo splendidi esempi di decorazione in terra cotta, conservata anche dopo l'abbandono totale del legno.

44. — Questi monumenti vetusti dell'architettura sacra, appartengono a quell'ordine semplice e severo, che prende il nome di **ritmo** o **stile dorico** (fig. 134-137 e 172-73), al quale appartiene del pari il più bel tempio che sia conservato del VI secolo, cioè quello di Posidone a **Pesto** (fig. 130).

Sopra il piano (*stilobate*) dello zoccolo (*crepidoma*) posano senza base le colonne, come potenti tronchi che abbiano profonde radici nel terreno. La loro altezza varia da 4 a 6 $^1/_2$ diametri inferiori del fusto; sono scanalate in senso verticale, e i **solchi** o strie sono di regola 20, combaciati l'uno con l'altro a spigolo tagliente. Il fusto è leggermente rigonfio verso il mezzo (*entasi*), e si restringe in proporzione nella parte superiore.

Le colonne non sono per lo più monolitiche, ma risultano di due o più pezzi, che si chiamano **tamburi**. Terminano in alto con una o più incisioni circolari, e sopra queste c'è il **collo** (*ipotrachelio*), congiunto per mezzo di alcuni *anuli* all'elemento terminale, che dicesi *capitello*. Quest'ultimo consta di un grande anello a curva gobba, che si allarga verso l'alto come un calice e si chiama *echino*, con sopra una pietra quadrangolare, detta *abaco* o *plinto*. L'echino fu concepito in origine come una **corona di foglie**, le cui punte si ripiegano verso l'esterno e rientrano poi verso il picciuolo per il peso sovraposto; tali foglie erano disegnate in colore attorno l'echino.

Sulle colonne posa la *trabeazione* o *epibole*. Consta anzi tutto dell'*architrave* o *epistilio*, in origine ligneo e più tardi di pietra, sopra il quale posa un sottile abaco sporgente, che a sua volta ha sotto di sè, in corrispondenza di ciascuna colonna e di ogni *intercolonnio* o *mesostilo*, un piccolo listello, detto *regula*, con piccoli dadi attaccati per di sotto, chiamati *gocce*. Sopra l'abaco dell'epistilio corre il *fregio*, che si chiama *triglifo*, perchè è decorato e scompartito da piccoli pilastrini sporgenti, smussati lateralmente e solcati da due canaletti, che risultano compresi fra tre liste verticali (**femori**); a questi pilastrini si dà il nome di *triglifi*. Il loro numero è eguale al doppio di quello delle colonne meno uno, e sono disposti in corrispondenza delle gocce dell'epistilio. Fra i triglifi rimangono degli spazi quadrangolari, chiamati *metopi*, e vi sono spesso inseriti dei bassorilievi. Al di sopra del fregio sporge un alto orlo, detto *cornice* o *geison*, leggermente inclinato dall'interno all'esterno nella sporgenza inferiore, che porta appese a sottili lastre quadratiche, dette *mutuli* o *vie*, tre file di gocce; le vie sono disposte sopra ogni triglifo ed ogni metope.

Il cornicione è terminato da un listello, detto *onda* o *cimasa dorica*, con foglie come nell'echino, ma meno rovesciate. Al di sopra del cornicione, fra la linea di questo e l'angolo formato dal tetto, rimane libero uno spazio triangolare, che prende il nome di *timpano*, ed è anch'esso incorniciato, ma con maggiore semplicità. Il complesso delle parti soprastanti alla trabeazione prende il nome di *fastigio* o *frontone*.

Sopra il vertice e gli angoli del frontone sono poste palmette, vasi, tripodi o figure mitologiche, che costituiscono gli *acroteri* (cfr. fig. 171 e 264); talvolta è adorna in modo simile anche la linea mediana del tetto. Lungo i due lati obliqui del triangolo frontonale, corre in alto il *sima*, canale che continua poi lungo i lati maggiori del tempio, riceve l'acqua piovana e la versa per fori aperti in corrispondenza delle metopi e dei triglifi; ad ogni foro è apposta esternamente una testa di leone, detta *coledra*.

Nell'interno, sì il periptero che la cella sono coperti con un soffitto piano, decorato di cassettoni o *lacunari* (cfr. fig. 200). Il soffitto della cella, che fu sempre di legno, ed il tetto avevano talvolta un'apertura (*opaion*) di forma quadrilaterale, per dare luce e facilitare l'uscita del fumo; in tal caso il tempio si chiama *ipetro* (cfr. fig. 138).

La *cella* è divisa talvolta in tre navi da colonne, che possono essere in taluni casi sovraposte in due ordini (fig. 198): sembra anzi che il piano superiore del colonnato interno costituisse in qualche tempio una loggia, come nelle antiche basiliche cristiane.

Oltre che nelle metopi e negli acroteri, il tempio era decorato plasticamente nei frontoni (cfr. pag. 39); qualche volta anche intorno alla cella, come nel **fregio** del **Partenone** (fig. 204). In fine, era parte essenziale della decorazione la *policromia*, ossia la varia colorazione delle singole parti. (Vedi la Tav. VIII; e cfr. la Tav. IX).

Ai più antichi tempi dello stile dorico appartengono, oltre i già citati, la « Basilica » di **Pesto** (fig. 123), quattro templi di **Selinunte**, il « tempio antico » di **Corinto**, quello d'Artemide a **Siracusa**, e quello di **Asso** nella Misia, notevole perchè aveva decorato di bassorilievi l'architrave.

Seguono, tra il VI ed il V secolo, i templi d'**Agrigento** (il colossale di Zeus !), (figura 128), di **Segesta**, di Apollo a **Delfi** (fig. 168), della dea Afaia in **Egina**, e sopra tutti quello di Zeus ad **Olimpia** (fig. 122; pag. 36; figura 138). Tutti questi templi, se si eccettua quello di Delfi, furono edificati in **pietra calcare**; nel V secolo gli Attici iniziarono la **costruzione marmorea**, che produsse la trasfigurazione dello stile. Principali monumenti sono il *Partenone* di **Ictino** (pagine 52-57), il « *Teseo* », ed i *Propilei* di **Mnesicle** in **Atene** (pag. 58-59); i templi di Temi e di Nemesi a **Ramnunte**, di Atena al **Sunio**, di Apollo a **Bassai** (presso Figalia, Arcadia), e « dei Misteri » ad **Eleusi**. Del IV secolo sono il tempio d'Atena a **Tegea** ed il Metroo d'**Olimpia**; dell'età ellenistica quelli di Zeus a **Nemea** e d'Atena a **Pergamo** (fig. 243).

45. — Nell'Asia Minore e nelle isole dell'Egeo, si venne svolgendo nel periodo arcaico un altro ordine architettonico, più leggero e più adorno, con le colonne alte

e snelle, fino da' suoi primordi materiato di marmo: lo **stile ionico** (pag. 60-63).

Il più antico monumento ionico conosciuto è l'*Ereo di Samo,* del principio del VI secolo, edificato da Roico e Teodoro; ma assai meglio noto è l'*Artemisio d'Efeso,* cominciato da Teodoro di Samo, proseguito da Chersifrone e Metagene, terminato da Peonio e Demetrio d'Efeso dopo 120 anni. Nell'Artemisio il tamburo inferiore delle colonne era destinato a piedistallo ed istoriato a rilievo. E' poi notevole il *Tesoro di Cnido* a Delfi (fig. 171), nel quale appare tutta la smagliante festività degli Ioni della seconda metà del VI secolo.

Anche quì il carattere dello stile è dato dalle colonne. La *colonna ionica* consta di tre parti: base, fusto e capitello. La *base* ionica propriamente detta presenta per lo più un plinto quadrilatero, sul quale posa un tamburo tripartito, con due profonde scanalature circolari in basso, dette gole o *trochili,* ed un anello convesso ed a sua volta scanalato, che si chiama *toro,* questi tre piani sono distinti l'uno dall'altro per mezzo di listelli convessi, detti *astragali.* Un'altra forma di base, chiamata attica, consta di due tori con un solo trochilo fra mezzo; soltanto il toro superiore è scanalato. Il *fusto* ha di regola 24 solchi, che non combaciano ad angolo acuto, e terminano a semicerchio sì in alto che in basso; è alto da 9 a 10 volte il diametro, poco rastremato in alto e con entasi a mala pena sensibile. Il *capitello* è separato dal fusto per mezzo di un astragalo di perline, e consta di tre parti: echino, *eliche* o *volute,* ed abaco. L'echino è in forma di *cimasa ionica* (fig. 221), che consta di un astragalo sormontato da una corona di foglie di forma ovale *(ovolo).* Le volute sono formate da una specie di cuscinetto oblungo e sottile, i cui lembi sporgenti a destra ed a sinistra, sono arrotolati in modo da presentare, chi guardi il capitello di fronte, una spirale, il cui centro prende il nome di *oculo.* E' chiaro che il capitello ionico offre due aspetti ben diversi, a seconda che lo si guardi di fronte o di fianco.

La trabeazione non differisce sostanzialmente dalla dorica. L'epistilio risulta di tre fascie o *tenie,* sporgenti un poco l'una in confronto dell'altra, ed è terminato da una *cimasa lesbica* (fig. 222), con astragalo e foglie cuoriformi. Il fregio è a fascia continua, e spesso decorato di bassorilievi, nel qual caso prende il nome di *zoforo;* è coronato da una cimasa ionica o lesbica. Sopra il fregio corre il cornicione, e prende carattere da un ornato a *dentello* sormontato dalla cimasa; (il dentello manca però ai templi attici). Il coronamento terminale è costituito dal sima, adorno di colebre e di palmette scolpite. **(Vedi la Tav. IX).**

I principali templi ionici, oltre i già ricordati, sono quelli d'*Apollo Didimeo* a Mileto, fig. 124 (di Peonio e di Dafni milesio), quello d'Atena a Priene (di Pizio), e d'Artemide Leucofryene a Magnesia (di Ermogene); celeberrimi l'*Eretteo* (pagine 62-63) ed il tempio d'*Atena Nike* (pag. 60-61) sull'Acropoli d'Atene. Merita anche menzione il tempio periptero rotondo eretto da Filippo II nell'Altis d'Olimpia: il *Filippeion* (fig. 132 e 133). Nella Grecia europea il ritmo ionico fu usato specialmente nella decorazione interna dei templi dorici, come **a Figalia ed a Delfi. (Cfr. fig. 218).** Di questo ritmo fu anche il più celebre monumento funebre del mondo antico: la tomba del re Mausolo di Caria (377-353 a. C.), architettura di *Pizio,* nota col titolo di *Mausoleo d'Alicarnasso.*

46. — Recentemente furono trovati a Lesbo ed a Neandria nella Troade dei capitelli a volute di forma diversa dalla ionica, che inducono ad ammettere un più antico **stile eolico** caduto presto in disuso, forse già nei primi decenni del V secolo. Il capitello consta di tre parti: una corona di foglie oblunghe spioventi, sormontata da un alto toro di foglie, quasi in forma di cappuccio, dal quale si elevano due volute come cauli da un cespo, secondo un motivo orientale.

E' per altro opinione di autorevoli archeologi, che di questo stile eolico non si possa parlare con molta sicurezza. Nell'antichissimo *tempio di Neandria,* un periptero del VII secolo, con cella senza pronao e senza opistodomo, sembra che il colonnato, onde questa era divisa in due navi, avesse dei capitelli con sole foglie, laddove le colonne esterne avrebbero avuto capitelli con sole volute salienti.

47. — Narra l'architetto romano Vitruvio, che da un canestro collocato sopra una tomba, intorno al quale erano cresciute delle foglie d'acanto, lo scultore Callimaco, nella seconda metà del V secolo, trasse il motivo d'un nuovo ritmo di colonne, col capitello decorato d'acanto, ossia dello **stile corintio** (pag. 64). Si tratta, secondo i più, di di una favola, e lo stile non sarebbe meno antico del ionico; ma non manca chi nuovamente ne pone l'origine nel V secolo. L'acanto cresceva davvero presso le tombe dei Greci, fino dai tempi più antichi, ed essi fecero corona delle sue foglie alle loro steli sepolcrali; il fatto poi, che il capitello corintio fu usato tardi in Grecia, non basta a dimostrarne la tarda origine; tanto più se si pensi che esso ci richiama per qualche rispetto al capitello eolico ed a taluni capitelli orientali. Il più antico esempio si trova in un capitello del tempio di Figalia, ed è ancora incerto e impacciato; in seguito prese forme varie e talora fantastiche. Perciò ci limitiamo a dire che è corintio quello stile, le cui colonne hanno i capitelli in forma di calice *(calathos),* decorato di foglie e di steli d'acanto. Le rimanenti parti tettoniche sono tolte dallo stile ionico, di rado dal dorico. E' pregio singolare del capitello corintio presentare eguale aspetto da tutti e quattro i lati.

Lo stile corintio appare pienamente evoluto nel *Monumento coregico di Lisicrate* ad Atene (335 a. C., fig. 235), in forma di elegantissimo tempietto rotondo. Corintio fu il *Tholos di Epidauro,* di Policleto il Giovine (fig. 233); in Atene la « Torre dei Venti » edificata da Andronico nel I secolo a. C., il tempio di Zeus Olimpico, terminato dall'imperatore Adriano, e la Porta Adriana; ad Eliopoli ed a Palmira in Siria i templi del Sole (pag. 139). Anche l'interno del Filippeo d'Olimpia era di stile corintio.

48. — Oltre che nei templi e negli altri monumenti ricordati, gli ordini architettonici furono usati nei *portici* (loggiati a colonne, che decoravano le piazze ed i recinti sacri; celebratissimo il *Poikile* d'Atene); negli *ippodromi* o *stadi* (grandi recinti oblunghi, nei quali si facevano le corse; principali lo stadio d'Olimpia e quello di Delfi, nonchè l'Ateniese, nel quale si rinnovano ai dì nostri le gare olimpiche); nei *teatri* (cfr. pag. 65), e negli *odeoni* (destinati alle produzioni musicali, cfr. fig. 175), nelle *rotonde,* nelle *case* e nei *sepolcri.* (Prima che in Grecia l'architettura fu applicata ai sepolcri nell'Asia Minore).

Grande e varia applicazione ebbe in fine l'architettura greca nell'età alessandrina ed ellenistica, sopratutto nella disposizione e per l'abbellimento delle nuove capitali: Alessandria, Antiochia, Pergamo. Di quest'epoca meritano menzione gli architetti: Deinocrate, che diresse l'edificazione d'Alessandria; Sostrato, ed Archia, costruttore del palazzo galleggiante di Gerone II di Siracusa.

III. *La Scultura.*

49. — La scultura greca ebbe larga applicazione nella decorazione dei templi; ma fino da' suoi primordi fu rivolta anche ad un ufficio indipendente, anzi tutto alla creazione di imagini divine, di statue votive e sepolcrali.

Alcune antichissime opere, scoperte in Arcadia, a Sparta ed a Creta, dimostrano che l'arte di quest'isola esercitò una sensibile azione nei primordi della statuaria greca; ed appunto due artisti cretesi, *Dipoino* e *Scilli,* lavorarono nel Peloponneso nei primi anni del VI secolo, e sappiamo che fecero molte statue di legno. Per la natura sua, il legno dà origine ad una speciale tecnica vigorosa e piena di risalto, quale si presenta appunto nelle più antiche sculture in pietra tenera dei Dori. I monumenti dorici più notevoli della prima età arcaica, sono i bassorilievi del *Tesoro di Sicione* a Delfi, due statue scolpite da *Polimede d'Argo,* anch'esse scoperte a Delfi, e le *metopi del tempio C* di *Selinunte* in Sicilia. Le statue hanno uno schematismo rigido, e richiamano alla plastica egizia, ma sono tuttavia forti e proporzionate; i bassorilievi piatti e ineleganti, ma non senza vivezza (V. fig. 163, Tav. XIII).

50. — Non molto diverso carattere ebbe la plastica ionica, che si svolse nelle isole, specialmente a Samo ed a Nasso, ed ha il merito di avere avviata la trattazione del panneggiamento. *Telecle* e *Teodoro* di Samo fecero statue di legno alla maniera egizia, e dai Samii fu insegnata ai Greci la fusione del bronzo, appresa anche questa in Egitto. Ma molte statue virili, trovate in Beozia, a Tera ed a Melos, per lo più intitolate col nome d'Apollo; e finalmente la statua d'un efebo trovata a Calivia nell'Attica, dimostrano che nelle isole si venne formando un tipo meno lontano dal vero; questo ideale passò dalle isole al continente, e ne troviamo il capolavoro nella statua sepolcrale conosciuta col nome di *Apollo di Tenea* (fig. 266), nella quale si rivela per la prima volta una conoscenza quasi anatomica dello scheletro. Le braccia pendono a piombo, le mani sono chiuse, la testa posa rigida sul tronco; gli occhi sono sporgenti, il naso pronunciato, gli angoli della bocca, leggermente sollevati, rendono un tenue sorriso convenzionale; le piante dei piedi posano interamente sul suolo, e le gambe, per quanto l'una sia spinta leggermente in avanti, portano in modo eguale il peso del corpo: ma il complesso della figura presenta già un grande perfezionamento in confronto dei modelli egiziani (cfr. fig. 21). Sono opere ioniche anche parecchie statue sedenti allineate un tempo lungo la via sacra dei sacerdoti Branchidi, che conduceva da Mileto a Didyma, al tempio d'Apollo; nonchè i bassorilievi che adornavano i piedistalli delle colonne dell'antico Artemisio di Efeso.

Un passo più innanzi nel progresso dell'arcaismo fece la *Scuola di Chio,* della quale fu iniziatore *Micchiade.* Il costui figlio *Archermo* fu autore di una statua di Nike volante, che si credette di ravvisare

A. **Perseo uccide la Gorgone.**
A destra dell'eroe sta Atena. Dal sangue di Medusa nasce il cavallo Pegaso.
(Dimensioni: m. 1,47×1,11).

B. **Europa sul toro (Zeus).**
Sotto il toro sono scolpiti due pesci (delfini), ad indicare il mare
(Dimensioni: m. 0,84×0,64).

Metopi arcaiche di **Selinunte**; nel Museo Nazionale di Palermo.

C. **Artemide e Atteone.**

D. **Era e Zeus.**

Metopi del Tempio d'Era a **Selinunte**: nel Museo Nazionale di Palermo. — Sono posteriori di un secolo alle due metopi superiori, ed erano al pari di esse dipinte. E' sopra tutto notevole che le parti nude delle divinità femminili sono di marmo bianco, secondo lo stile dei vasi a figure nere, laddove tutto il resto è di rozza pietra calcare

e snelle, fino da' suoi primordi materiato di marmo: lo **stile ionico** (pag. 60-63).

Il più antico monumento ionico conosciuto è l'*Ereo di Samo*, del principio del VI secolo, edificato da Roico e Teodoro; ma assai meglio noto è l'*Artemisio d'Efeso*, cominciato da Teodoro di Samo, proseguito da Chersifrone e Metagene, terminato da Peonio e Demetrio d'Efeso dopo 120 anni. Nell'Artemisio il tamburo inferiore delle colonne era destinato a piedistallo ed istoriato a rilievo. E' poi notevole il *Tesoro di Cnido* a Delfi (fig. 171), nel quale appare tutta la smagliante festività degli Ioni della seconda metà del VI secolo.

Anche qui il carattere dello stile è dato dalle colonne. La *colonna ionica* consta di tre parti: base, fusto e capitello. La *base* ionica propriamente detta presenta per lo più un plinto quadrilatero, sul quale posa un tamburo tripartito, con due profonde scanalature circolari in basso, dette gole o *trochili*, ed un anello convesso ed a sua volta scanalato, che si chiama *toro*. Questi tre piani sono distinti l'uno dall'altro per mezzo di listelli convessi, detti *astragali*. Un'altra forma di base, chiamata attica, consta di due tori con un solo trochilo fra mezzo; soltanto il toro superiore è scanalato. Il *fusto* ha di regola 24 solchi, che non combaciano ad angolo acuto, e terminano a semicerchio sì in alto che in basso; è alto da 9 a 10 volte il diametro, poco rastremato in alto e con entasi a mala pena sensibile. Il *capitello* è separato dal fusto per mezzo di un astragalo di perline, e consta di tre parti: echino, *eliche* o *volute*, ed abaco. L'echino è in forma di *cimasa ionica* (fig. 221), che consta di un astragalo sormontato da una corona di foglie di forma ovale *(ovolo)*. Le volute sono formate da una specie di cuscinetto oblungo e sottile, i cui lembi sporgenti a destra ed a sinistra, sono arrotolati in modo da presentare, chi guardi il capitello di fronte, una spirale, il cui centro prende il nome di *oculo*. E' chiaro che il capitello ionico offre due aspetti ben diversi, a seconda che lo si guardi di fronte o di fianco.

La trabeazione non differisce sostanzialmente dalla dorica. L'epistilio risulta di tre fascie o *tenie*, sporgenti un poco l'una in confronto dell'altra, ed è terminato da una *cimasa lesbica* (fig. 222), con astragalo e foglie cuoriformi. Il fregio è a fascia continua, e spesso decorato di bassorilievi, nel qual caso prende il nome di *zoforo*; è coronato da una cimasa ionica o lesbica. Sopra il fregio corre il cornicione, e prende carattere da un ornato a *dentello* sormontato dalla cimasa; (il dentello manca però ai templi attici). Il coronamento terminale è costituito dal sima, adorno di colebre e di palmette scolpite. **(Vedi la Tav. IX).**

I principali templi ionici, oltre i già ricordati, sono quelli d'*Apollo Didimeo* a Mileto, fig. 124 (di Peonio e di Dafni milesio), quello d'Atena a Priene (di Pizio), e d'Artemide Leucofryene a Magnesia (di Ermogene); celeberrimi l'*Eretteo* (pagine 62-63) ed il tempio d'*Atena Nike* (pag. 60-61) sull'Acropoli d'Atene. Merita anche menzione il tempio periptero rotondo eretto da Filippo II nell'Altis d'Olimpia: il *Filippeion* (fig. 132 e 133). Nella Grecia europea il ritmo ionico fu usato specialmente nella decorazione interna dei templi dorici, come **a Figalia ed a Delfi. (Cfr. fig. 218).** Di questo ritmo fu anche il più celebre monumento funebre del mondo antico: la tomba del re Mausolo di Caria (377-353 a. C.), architettura di *Pizio*, nota col titolo di *Mausoleo d'Alicarnasso*.

46. — Recentemente furono trovati a Lesbo ed a Neandria nella Troade dei capitelli a volute di forma diversa dalla ionica, che inducono ad ammettere un più antico **stile eolico** caduto presto in disuso, forse già nei primi decenni del V secolo. Il capitello consta di tre parti: una corona di foglie oblunghe spioventi, sormontata da un alto toro di foglie, quasi in forma di cappuccio, dal quale si elevano due volute come cauli da un cespo, secondo un motivo orientale.

E' per altro opinione di autorevoli archeologi, che di questo stile eolico non si possa parlare con molta sicurezza. Nell'antichissimo *tempio di Neandria*, un periptero del VII secolo, con cella senza pronao e senza opistodomo, sembra che il colonnato, onde questa era divisa in due navi, avesse dei capitelli con sole foglie, laddove le colonne esterne avrebbero avuto capitelli con sole volute salienti.

47. — Narra l'architetto romano Vitruvio, che da un canestro collocato sopra una tomba, intorno al quale erano cresciute delle foglie d'acanto, lo scultore Callimaco, nella seconda metà del V secolo, trasse il motivo d'un nuovo ritmo di colonne, col capitello decorato d'acanto, ossia dello **stile corintio** (pag. 64). Si tratta, secondo i più, di di una favola, e lo stile non sarebbe meno antico del ionico; ma non manca chi nuovamente ne pone l'origine nel V secolo. L'acanto cresceva davvero presso le tombe dei Greci, fino dai tempi più antichi, ed essi fecero corona delle sue foglie alle loro steli sepolcrali; il fatto poi, che il capitello corintio fu usato tardi in Grecia, non basta a dimostrarne la tarda origine; tanto più se si pensi che esso ci richiama per qualche rispetto al capitello eolico ed a taluni capitelli orientali. Il più antico esempio si trova in un capitello del tempio di Figalia, ed è ancora incerto e impacciato; in seguito prese forme varie e talora fantastiche. Perciò ci limitiamo a dire che è corintio quello stile, le cui colonne hanno i capitelli in forma di calice *(calathos)*, decorato di foglie e di steli d'acanto. Le rimanenti parti tettoniche sono tolte dallo stile ionico, di rado dal dorico. E' pregio singolare del capitello corintio presentare eguale aspetto da tutti e quattro i lati.

Lo stile corintio appare pienamente evoluto nel *Monumento coregico di Lisicrate* ad Atene (335 a. C., fig. 235), in forma di elegantissimo tempietto rotondo. Corintio fu il *Tholos di Epidauro*, di Policleto il Giovine (fig. 233); in Atene la « Torre dei Venti » edificata da Andronico nel I secolo a. C., il tempio di Zeus Olimpico, terminato dall'imperatore Adriano, e la Porta Adriana; ad Eliopoli ed a Palmira in Siria i templi del Sole (pag. 139). Anche l'interno del Filippeo d'Olimpia era di stile corintio.

48. — Oltre che nei templi e negli altri monumenti ricordati, gli ordini architettonici furono usati nei *portici* (loggiati a colonne, che decoravano le piazze ed i recinti sacri; celebratissimo il *Poikile* d'Atene); negli *ippodromi* o *stadi* (grandi recinti oblunghi, nei quali si facevano le corse; principali lo stadio d'Olimpia e quello di Delfi, nonchè l'Ateniese, nel quale si rinnovano ai dì nostri le gare olimpiche); nei *teatri* (cfr. pag. 65), e negli *odeoni* (destinati alle produzioni musicali, cfr. fig. 175), nelle *rotonde*, nelle *case* e nei *sepolcri*. (Prima che in Grecia l'architettura fu applicata ai sepolcri nell'Asia Minore).

Grande e varia applicazione ebbe in fine l'architettura greca nell'età alessandrina ed ellenistica, sopratutto nella disposizione e per l'abbellimento delle nuove capitali: Alessandria, Antiochia, Pergamo. Di quest'epoca meritano menzione gli architetti: Deinocrate, che diresse l'edificazione d'Alessandria; Sostrato, ed Archia, costruttore del palazzo galleggiante di Gerone II di Siracusa.

III. *La Scultura.*

49. — La scultura greca ebbe larga applicazione nella decorazione dei templi: ma fino da' suoi primordi fu rivolta anche ad un ufficio indipendente, anzi tutto alla creazione di imagini divine, di statue votive e sepolcrali.

Alcune antichissime opere, scoperte in Arcadia, a Sparta ed a Creta, dimostrano che l'arte di quest'isola esercitò una sensibile azione nei primordi della statuaria greca; ed appunto due artisti cretesi, *Dipoino* e *Scilli*, lavorarono nel Peloponneso nei primi anni del VI secolo, e sappiamo che fecero molte statue di legno. Per la natura sua, il legno dà origine ad una speciale tecnica vigorosa e piena di risalto, quale si presenta appunto nelle più antiche sculture in pietra tenera dei Dori. I monumenti dorici più notevoli della prima età arcaica, sono i bassorilievi del *Tesoro di Sicione* a Delfi, due statue scolpite da *Polimede d'Argo*, anch'esse scoperte a Delfi, e le *metopi del tempio C* di *Selinunte* in Sicilia. Le statue hanno uno schematismo rigido, e richiamano alla plastica egizia, ma sono tuttavia forti e proporzionate; i bassorilievi piatti e ineleganti, ma non senza vivezza (V. fig. 163, Tav. XIII).

50. — Non molto diverso carattere ebbe la plastica ionica, che si svolse nelle isole, specialmente a Samo ed a Nasso, ed ha il merito di avere avviata la trattazione del panneggiamento. *Telecle* e *Teodoro* di Samo fecero statue di legno alla maniera egizia, e dai Samii fu insegnata ai Greci la fusione del bronzo, appresa anche questa in Egitto. Ma molte statue virili, trovate in Beozia, a Tera ed a Melos, per lo più intitolate col nome d'Apollo; e finalmente la statua d'un efebo trovata a Calivia nell'Attica, dimostrano che nelle isole si venne formando un tipo meno lontano dal vero; questo ideale passò dalle isole al continente, e ne troviamo il capolavoro nella statua sepolcrale conosciuta col nome di *Apollo di Tenea* (fig. 266), nella quale si rivela per la prima volta una conoscenza quasi anatomica dello scheletro. Le bracc a pendono a piombo, le mani sono chiuse, la testa posa rigida sul tronco; gli occhi sono sporgenti, il naso pronunciato, gli angoli della bocca, leggermente sollevati, rendono un tenue sorriso convenzionale; le piante dei piedi posano interamente sul suolo, e le gambe, per quanto l'una sia spinta leggermente in avanti, portano in modo eguale il peso del corpo; ma il complesso della figura presenta già un grande perfezionamento in confronto dei modelli egiziani (cfr. fig. 21). Sono opere ioniche anche parecchie statue sedenti allineate un tempo lungo la via sacra dei sacerdoti Branchidi, che conduceva da Mileto a Didyma, al tempio d'Apollo; nonchè i bassorilievi che adornavano i piedistalli delle colonne dell'antico Artemisio di Efeso.

Un passo più innanzi nel progresso dell'arcaismo fece la *Scuola di Chio*, della quale fu iniziatore *Micchiade*. Il costui figlio *Archermo* fu autore di una statua di Nike volante, che si credette di ravvisare

Perseo uccide la Gorgone

Europa sul toro

Selinunte

Artemide e Atteone

D. Era e Zeus

Selinunte

I Dioscuri portati sul mare da Tritoni

B. La nascita d'Afrodite

in una statua scoperta a Delo, restaurata secondo il motivo originale in grazia di alcune figurine di bronzo trovate sull'Acropoli d'Atene (fig. 275). La dea passa volando davanti all'osservatore; le sue gambe sono atteggiate a velocissima corsa. In quest'opera appare già evoluta la lavorazione del marmo, specialmente nelle membra più libere e nelle pieghe della veste. — Anche a *Paro*, l'isola che dava il marmo famoso, fiorì una scuola ionica, che insieme a quella di Chio esercitò molto influsso sull'Attica, la regione dove l'arte ionica pose più salde radici e meglio prosperò.

Dell'arte ionica arcaica giova a dare idea sufficiente il « *Monumento delle Arpie* » di Xanto nella Licia. E' la tomba d'una famiglia, e consta d'un alto e grosso pilastro quadrangolare, che porta in alto una cella funeraria, altra volta cinta da tutti e quattro i lati d'un grazioso fregio (ora nel Museo Britannico). Gli estinti vi sono rappresentati in trasfigurazione eroica, e le figure muliebri hanno tanta grazia da far dimenticare i difetti dello stile arcaico. Lo stesso stile ammiriamo nel bassorilievo di « *Leucotea* », della Villa Albani (fig. 299).

51. — Gli scavi eseguiti, or sono pochi anni, sull'**Acropoli d'Atene** nello strato che conteneva le macerie del « sacco persiano » del 480 a. C., rimisero in luce importanti frammenti della decorazione plastica dall'antico *Ecatompedon* (cfr. fig. 175). In uno dei frontoni questo tempio aveva una rappresentanza d'Eracle che si avventa contro l'Echidna, e di **Zeus** che fulmina Tyfone tricorfore, scolpita in pietra porosa e decorata con grande festività policroma. (Vedi la tavola VIII, e la fig. a pagina 168). Anche di un altro edificio minore fu trovato un frontone con la rappresentanza di Eracle in lotta contro l'idra. Sono opere dei primi anni del VI secolo, e sembrano di scuola prettamente attica; sono dipinte per ovviare alla nessuna appariscenza del materiale. Le figure sono abilmente disposte secondo la forma triangolare del timpano, non già però con quel partito di simmetria che troverà applicazione più tardi (cfr. i frontoni d'Olimpia, pag. 39), ma in modo semplicemente narrativo. Hanno forme forti, che sembrano calcolate per produrre un effetto grandioso e magnifico; ed il colore, sopra tutto nelle teste, dà loro una straordinaria vivezza. — Ma accanto a questo primo gruppo, del quale fanno parte anche una statua dell'ateniese Rombo portante in ispalla un vitello, per offrirlo con sè stesso ad Atena, ed un gruppo rappresentante un toro assalito da due leoni, tornarono in luce molte *statue marmoree di fanciulle* (core) e di donne, vestite leggiadramente d'una fine sottoveste e d'un mantello listato di meandri ionici, animate da ricca policromia. Hanno il volto sereno, le labbra atteggiate ad un dolce sorriso, gli occhi espressivi; con grandissima cura ed eleganza hanno trattati i capelli. Erano statue votive in atto d'offerta e preghiera, dedicate ad Atena perchè fosse sempre circondata, come nelle grandi solennità, da un corteo festivo (fig. 176). Appartengono evidentemente agli anni di mezzo del secolo, e richiamano alla scuola di Chio, che si era estesa per molti rami; ed in Attica, forse per merito degli artisti di Paro, aveva temperato il suo carattere originale di leziosità decorativa. — Alla scuola paria è invece attribuito il *fregio del Tesoro di Cnido* a Delfi (fig. 171), nel quale erano rappresentate la Gigantomachia, la guerra di Troia ed il concilio degli Dei. Sembra che la scuola paria sia giunta fino alla soppressione del sorriso.

Della efficacia dell'arte isolana in Atene, e dei frutti che essa produsse nella seconda metà del sec. VI, abbiamo una prova luminosa nella statua votiva del vasaio Nearco, scolpita da *Antenore d'Atene*, opera che riunisce tutta la grazia chiota ad una grande dignità, scevra di virtuosismo: e meglio ancora nei busti di due delle più progredite ed originali fra le nominate Core dell'Acropoli, ed in una magnifica testa di efebo: tre opere di stile elevato e precorritrici; finalmente nelle sculture frontonali dell'*Ecatompedon* ampliato da Pisistrato. In quest'ultime era rappresentata Atena in lotta coi Giganti; i preziosi frammenti ricuperati mostrano l'antico stile delle sculture in pietra porosa tradotto nel marmo, che è lavorato con singolare maestria; ma sopra tutto bella forza originale e grandiosità di concetto.

In fine la *stele sepolcrale di Aristion*, opera di *Aristocle*, animata di lieta policromia, di linee severe ma pur bella, ci pone dinanzi agli occhi la forte figura dei guerrieri che combatterono a Maratona (fig. 302). E' posteriore a quest'opera di Aristocle un'altra stele, di *Alxenore* di Nasso (fig. 301), la quale, per quanto sia stata scoperta ad Orcomeno in Beozia, è un esempio caratteristico dell'arte ionica, negli anni che precedono immediatamente le Guerre Persiane.

52. — Seguono i tempi dell'**arcaismo progredito**, nella prima metà del V secolo, quando *Crizio* e *Nesiote* scolpirono il **Gruppo dei Tirannicidi** Armodio ed Aristogitone (fig. 183 e 184). Sono statue che annunziano un'era nuova, perchè in esse è reso con libera vigoria il movimento aggressivo, e presentano già l'intima unione di due statue in un tutto concorde. Non sembra però che l'arte di Crizio e Nesiote fosse prettamente attica; ma fu forse perfezionata dalla *scuola dorica*, fiorita alla fine del Cinquecento a Sicione per opera di *Canaco*, che fece una statua colossale di bronzo, rappresentante Apollo, per il tempio di Didyma: ad Argo per opera di *Agelada*, autore d'una statua di Zeus che lancia la folgore (cfr. fig. 154 e 155); ad Egina per opera di *Onata*. La tecnica della fusione in bronzo era giunta a grande perfezione, e da essa trassero partito gli artisti dorici, non solo per le statue divine, ma sopra tutto per quelle dei vincitori nei ludi delle grandi radunanze nazionali.

Nacque così una nuova plastica atletica, destinata necessariamente a svolgere meglio le forme maschili, a sciogliere a poco a poco le membra da ogni impaccio arcaico, a trovare la piena espressione del movimento e dell'anatomia dei muscoli. Il capolavoro di quest'arte sono le sculture dei **Frontoni del tempio d'Afaia** ad **Egina**. Nel timpano orientale era figurata la guerra d'Eracle e Telamone contro Laomedonte di Troia, e nell'occidentale la lotta fra Greci e Troiani per il corpo di Achille. La disposizione delle figure non è più narrativa, ma rigidamente simmetrica, come nel frontone orientale d'Olimpia; i corpi dei guerrieri sono modellati con perfetta conoscenza della natura, con reale espressione di movimento e vigore. (V. pag. 141 e 169).

53. — Con le sculture eginete si viene al limitare del periodo, che prende carattere dallo stile sublime.

Dopo il grande conforto che venne alle forze nazionali elleniche dalle vittorie sui Persiani, si presentano due grandi figure di artisti: *Pitagora di Samo* e *Calamis* (ateniese?); ed una grande opera: le *sculture frontonali d'Olimpia*.

Pitagora lavorò nella Magna Grecia, specialmente a Reggio, e fu autore di un celebre gruppo d'Apollo che saetta il drago Pitone (fig. 293), e di una quadriga di vittoria dedicata in Olimpia. Egli è celebrato per la sapiente riproduzione del movimento moderato e ritmico delle membra, per l'accuratezza e precisione anatomica delle vene e dei muscoli. Esercitò azione grandissima sull'arte greca occidentale, dove portò forse un po' di grazia ionica nel dorismo; e si vogliono ricondurre alla sua scuola od al suo influsso l'*Auriga di Delfi* (fig. 165), le Metopi del tempio d'Era a *Selinunte*, le sculture frontonali (o acroteriali?) del tempio ionico di *Locri* (Tav. XIII-XIV), e il famoso *Spinario del Campidoglio*, rappresentante un fanciullo che si toglie una spina da un piede. — A dare un'idea dell'arte ionica di questa età giova altresì la stele della fanciulla col cofanetto, che è nel Museo di Berlino, opera squisita di semplicità e di grazia (fig. 303).

Calamis fu il perfezionatore definitivo dell'arcaismo attico maturo; creò alte e forti figure di divinità, e riuscì forse a risolvere nel miglior modo, prima di Policleto, il problema della figura umana in atteggiamento di posa. La sua più celebre opera fu la statua di *Afrodite Sosandra*, dal sorriso festoso e sereno, dall'atteggiamento ritmico e dignitoso. Fece inoltre un Dioniso ed un *Ermes Crioforo* (portatore del montone) per Tanagra; un *Apollo Alexicacos* (che allontana il male) per il Ceramico d'Atene; un Asclepio crisoelefantino (d'oro e d'avorio) per Sicione.... A lui od alla sua scuola vogliono alcuni attribuire l'*Apollo di Cassel* (fig. 267), la cosidetta *Penelope* del Vaticano, e l'*Estia Giustiniani* del Museo Torlonia: nonchè altre statue, per le quali mancano fondamenti di attribuzione probabile. (Cfr. Tav. XIV, B).

54. — Il **Tempio di Zeus** ad **Olimpia** era adorno di 12 *metopi*, che portavano scolpite a bassorilievo le fatiche d'Eracle (fig. 139-140), e di grandiose sculture nei *frontoni* (pag. 39). Secondo Pausania il frontone orientale, nel quale è rappresentato il momento che precede la gara fra Pelope ed Enomao, re dell'Elide (origine mitica dei ludi olimpici), fu scolpito da *Peonio* di Mende; l'occidentale, con la rappresentanza della lotta fra Centauri e Lapiti, da *Alcamene*. Lo studio dei numerosi frammenti ritrovati negli scavi, che resero possibile una ricostruzione quasi completa dei due frontoni, sembra condurre al risultato, che le attribuzioni di Pausania sono assolutamente inaccettabili [1]. Le metopi ed i frontoni formano un complesso ben saldo, che rivela un'arte ed una scuola sola; quale questa sia, non si può dire con certezza. L'attribuzione a Peonio si spiega facilmente, perchè si sa che egli lavorò agli acroteri del tempio; non così quella ad Alcamene. Se però i due grandi nomi volessero significare, che le sculture olimpiche sono dovute alla scuola ionica, rifiorente dopo i progressi dell'arte attica negli anni estremi dell'arcaismo, potremmo quasi dichiararci sodisfatti. O forse gli Elei, fieri del loro onore di depositari e

[1] Recentemente, in seguito alla scoperta d'un Ermes di Alcamene a Pergamo, fu ammessa l'esistenza d'un Alcamene seniore, del quale potè essere scolaro Peonio; ma tale opinione non può ancora dirsi sicura.

A. **I Dioscuri portati sul mare da Tritoni**: gruppo frontonale (o acroteriale?) d'un tempio [illegible] di *Locri Epizefirii* (fronte occidentale), scoperto negli scavi del 1889-90 dal Prof. *Paolo Orsi*; ricostruito nel Museo Nazionale di Napoli. (Fotografia ottenuta per gentile consenso dell'illustre scopritore).

Secondo la leggenda, i cittadini di Locri in una guerra coi Crotoniati si rivolsero per aiuto ai Dioscuri; questi vennero su bianchi cavalli avvolti in purpurei manti, e decisero della vittoria in favore di Locri. In queste sculture è rappresentato il momento dell'arrivo degli eroi al lido della Magna Grecia. Il tempio che adornavano è del V secolo, e fu più tardi trasformato in ionico. Alcuni attribuiscono quest'opera plastica al secondo, altri all'ultimo quarto del secolo.

B. **La nascita d'Afrodite**. — Bassorilievo del cosidetto « Trono di Venere », già nella Collezione Ludovisi Boncompagni di Roma, ora nel Museo delle Terme. (Largo m. 1,32). Fu scoperto nella Villa Ludovisi nel 1887, ma è incerta l'interpretazione. Taluni vorrebbero vedervi il ritorno di Cora sulla terra, e attribuire l'opera alla scuola di Calamis. Le figure d'una sposa che brucia profumi su d'un turibolo e d'una suonatrice ignuda, scolpite nei due fianchi del trono, rendono più probabile la prima interpretazione. È questa una delle più belle opere ioniche dell'estremo arcaismo, forse d'origine siciliana.

in una statua scoperta a Delo, restaurata secondo il motivo originale in grazia di alcune figurine di bronzo trovate sull'Acropoli d'Atene (fig. 275). La dea passa volando davanti all'osservatore; le sue gambe sono atteggiate a velocissima corsa. In quest'opera appare già evoluta la lavorazione del marmo, specialmente nelle membra più libere e nelle pieghe della veste. — Anche a *Paro*, l'isola che dava il marmo famoso, fiorì una scuola ionica, che insieme a quella di Chio esercitò molto influsso sull'Attica, la regione dove l'arte ionica pose più salde radici e meglio prosperò.

Dell'arte ionica arcaica giova a dare idea sufficiente il « *Monumento delle Arpie* » di Xanto nella Licia. E' la tomba d'una famiglia, e consta d'un alto e grosso pilastro quadrangolare, che porta in alto una cella funeraria, altra volta cinta da tutti e quattro i lati d'un grazioso fregio (ora nel Museo Britannico). Gli estinti vi sono rappresentati in trasfigurazione eroica, e le figure muliebri hanno tanta grazia da far dimenticare i difetti dello stile arcaico. **Lo stesso stile ammiriamo nel bassorilievo di « *Leucotea* », della Villa Albani (fig. 299).**

51. — Gli scavi eseguiti, or sono pochi anni, sull'**Acropoli d'Atene** nello strato che conteneva le macerie del « sacco persiano » del 480 a. C., rimisero in luce importanti frammenti della decorazione plastica dall'antico *Ecatompedon* (cfr. fig. 175). In uno dei frontoni questo tempio aveva una rappresentanza d'Eracle che si avventa contro l'Echidna, e di Zeus che fulmina Tyfone tricorfore, scolpita in pietra porosa e decorata con grande festività policroma. (Vedi la tavola VIII, e la fig. a pagina 168). Anche di un altro edificio minore fu trovato un frontone con la rappresentanza di Eracle in lotta contro l'idra. Sono opere dei primi anni del VI secolo, e sembrano di scuola prettamente attica; sono dipinte per ovviare alla nessuna appariscenza del materiale. Le figure sono abilmente disposte secondo la forma triangolare del timpano, non già però con quel partito di simmetria che troverà applicazione più tardi (cfr. i frontoni d'Olimpia, pag. 39), ma in modo semplicemente narrativo. Hanno forme forti, che sembrano calcolate per produrre un effetto grandioso e magnifico; ed il colore, sopra tutto nelle teste, dà loro una straordinaria vivezza. — Ma accanto a questo primo gruppo, del quale fanno parte anche una statua dell'ateniese Rombo portante in ispalla un vitello, per offrirlo con sè stesso ad Atena, ed un gruppo rappresentante un toro assalito da due leoni, tornarono in luce molte *statue marmoree di fanciulle* (core) e di donne, vestite leggiadramente d'una fine sottoveste e d'un mantello listato di meandri ionici, animate da ricca policromia. Hanno il volto sereno, le labbra atteggiate ad un dolce sorriso, gli occhi espressivi; con grandissima cura ed eleganza hanno trattati i capelli. Erano statue votive in atto d'offerta e preghiera, dedicate ad Atena perchè fosse sempre circondata, come nelle grandi solennità, da un corteo festivo (fig. 176). Appartengono evidentemente agli anni di mezzo del secolo, e richiamano alla scuola di Chio, che si era estesa per molti rami; ed in Attica, forse per merito degli artisti di Paro, aveva temperato il suo carattere originale di leziosità decorativa. — Alla scuola paria è invece attribuito il *fregio del Tesoro di Cnido* a Delfi (fig. 171), nel quale erano rappresentate la Gigantomachia, la guerra di Troia ed il concilio degli Dei. Sembra **che la scuola paria sia giunta fino alla soppressione del sorriso.**

Della efficacia dell'arte isolana in Atene, e dei frutti che essa produsse nella seconda metà del sec. VI, abbiamo una prova luminosa nella statua votiva del vasaio Nearco, scolpita da *Antenore d'Atene*, opera che riunisce tutta la grazia chiota ad una grande dignità, scevra di virtuosismo: e meglio ancora nei busti di due delle più progredite ed originali fra le nominate Core dell'Acropoli, ed in una magnifica testa di efebo: tre opere di stile elevato e precorritrici; finalmente nelle sculture frontonali dell'*Ecatompedon* ampliato da Pisistrato. In quest' ultime era rappresentata Atena in lotta coi Giganti; i preziosi frammenti ricuperati mostrano l'antico stile delle sculture in pietra porosa tradotto nel marmo, che è lavorato con singolare maestria; ma sopra tutto bella forza originale e grandiosità di **concetto.**

In fine la *stele sepolcrale di Aristion*, opera di *Aristocle*, animata di lieta policromia, di linee severe ma pur bella, ci pone dinanzi agli occhi la forte figura dei guerrieri che combatterono a Maratona (fig. 302). E' posteriore a quest'opera di Aristocle un'altra stele, di *Alxenore* di Nasso (fig. 301), la quale, per quanto sia stata scoperta ad Orcomeno in Beozia, è un esempio caratteristico dell'arte ionica. negli anni che precedono immediatamente le Guerre Persiane.

52. — Seguono i tempi dell'**arcaismo progredito**, nella prima metà del V secolo, quando *Crizio* e *Nesiote* scolpirono il **Gruppo dei Tirannicidi** Armodio ed Aristogitone (fig. 183 e 184). Sono statue che annunziano un'era nuova, perchè in esse è reso con libera vigoria il movimento aggressivo, e presentano già l'intima unione di due statue in un tutto concorde. Non sembra però che l'arte di Crizio e Nesiote fosse prettamente attica; ma fu forse perfezionata dalla *scuola dorica*, fiorita alla fine del Cinquecento a Sicione per opera di *Canaco*, che fece una statua colossale di bronzo, rappresentante Apollo, per il tempio di Didyma; ad Argo per opera di *Agelada*, autore d'una statua di Zeus che lancia la folgore (cfr. fig. 154 e 155); ad Egina per opera di *Onata*. La tecnica della fusione in bronzo era giunta a grande perfezione, e da essa trassero partito gli artisti dorici, non solo per le statue divine, ma sopra tutto per quelle dei vincitori nei ludi delle grandi radunanze nazionali.

Nacque così una nuova plastica atletica, destinata necessariamente a svolgere meglio le forme maschili, a sciogliere a poco a poco le membra da ogni impaccio arcaico, a trovare la piena espressione del movimento e dell'anatomia dei muscoli. Il capolavoro di quest'arte sono le sculture dei **Frontoni del tempio d'Afaia ad Egina.** Nel timpano orientale era figurata la guerra d'Eracle e Telamone contro Laomedonte di Troia, e nell'occidentale la lotta fra Greci e Troiani per il corpo di Achille. La disposizione delle figure non è più narrativa, ma rigidamente simmetrica, come nel frontone orientale d'Olimpia; i corpi dei guerrieri sono modellati con perfetta conoscenza della natura, con reale espressione di movimento e vigore. (V. pag. 141 e 169).

53. — Con le sculture eginete si viene al limitare del periodo, che prende carattere dallo stile sublime.

Dopo il grande conforto che venne alle forze nazionali elleniche dalle vittorie sui Persiani, si presentano due grandi figure di artisti: *Pitagora di Samo* e *Calamis* (ateniese?); ed una grande opera: le *sculture frontonali d'Olimpia*.

Pitagora lavorò nella Magna Grecia, specialmente a Reggio, e fu autore di un celebre gruppo d'Apollo che saetta il drago Pitone (fig. 293), e di una quadriga di vittoria dedicata in Olimpia. Egli è celebrato per la sapiente riproduzione del movimento moderato e ritmico delle membra, per l'accuratezza e precisione anatomica delle vene e dei muscoli. Esercitò azione grandissima sull'arte greca occidentale, dove portò forse un po' di grazia ionica nel dorismo; e si vogliono ricondurre alla sua scuola od al suo influsso l'*Auriga di Delfi* (fig. 165), le Metopi del tempio d'Era a *Selinunte*, le sculture frontonali (o acroteriali?) del tempio ionico di *Locri* (Tav. XIII-XIV), e il famoso *Spinario del Campidoglio*, rappresentante un fanciullo che si toglie una spina da un piede. — **A dare un'idea dell'arte ionica** di questa età giova altresì la stele della fanciulla col cofanetto, che è nel Museo di Berlino, opera squisita di semplicità e di grazia (fig. 303).

Calamis fu il perfezionatore definitivo dell'arcaismo attico maturo; creò alte e forti figure di divinità, e riuscì forse a risolvere nel miglior modo, prima di Policleto, il problema della figura umana in atteggiamento di posa. La sua più celebre opera fu la statua di *Afrodite Sosandra*, dal sorriso festoso e sereno, dall'atteggiamento ritmico e dignitoso. Fece inoltre un Dioniso ed un *Ermes Crioforo* (portatore del montone) per Tanagra; un *Apollo Alexicacos* (che allontana il male) per il Ceramico d'Atene; un Asclepio crisoelefantino (d'oro e d'avorio) per Sicione.... A lui od alla sua scuola vogliono alcuni attribuire l'*Apollo di Cassel* (fig. 267), la cosidetta *Penelope* del Vaticano, e l'*Estia Giustiniani* del Museo Torlonia; nonchè altre statue, per le quali mancano fondamenti di attribuzione probabile. (Cfr. Tav. XIV, B).

54. — Il **Tempio di Zeus** ad **Olimpia** era adorno di 12 *metopi*, che portavano scolpite a bassorilievo le fatiche d'Eracle (fig. 139-140), e di grandiose sculture nei *frontoni* (pag. 39). Secondo Pausania il frontone orientale, nel quale è rappresentato il momento che precede la gara fra Pelope ed Enomao, re dell'Elide (origine mitica dei ludi olimpici), fu scolpito da *Peonio* di Mende; l'occidentale, con la rappresentanza della lotta fra Centauri e Lapiti, da *Alcamene*. Lo studio dei numerosi frammenti ritrovati negli scavi, che resero possibile una ricostruzione quasi completa dei due frontoni, sembra condurre al risultato, che le attribuzioni di Pausania sono assolutamente inaccettabili [1]. Le metopi ed i frontoni formano un complesso ben saldo, che rivela un'arte ed una scuola sola; quale questa sia, non si può dire con certezza. L'attribuzione a Peonio si spiega facilmente, perchè si sa che egli lavorò agli acroteri del tempio; non così quella ad Alcamene. Se però i due grandi nomi volessero significare, che le sculture olimpiche sono dovute alla scuola ionica, rifiorente dopo i progressi dell'arte attica negli anni estremi dell'arcaismo, potremmo quasi dichiararci sodisfatti. O forse gli Elei, fieri del loro onore di depositari e

[1] Recentemente, in seguito alla scoperta d'un Ermes di Alcamene a Pergamo, fu ammessa l'esistenza d'un Alcamene seniore, del quale potè essere scolaro Peonio; ma tale opinione non può ancora dirsi sicura.

custodi, fecero eseguire le sculture del loro massimo tempio da artisti locali.

Sono sculture che glorificano nel loro complesso la forza fisica umana, ed il favore che gli Dei accordano ad essa. Le forme sono solide e larghe; i muscoli sono resi con sobrietà e senza risalti particolari; le singole figure appaiono improntate da uno schietto naturalismo, senza accrescimento del vero e senza artificio. Salvo che si voglia considerare come artificio la policromia, che compensava la mancanza di finitezza nei particolari; ma è evidente che l'artista autore del disegno generale, volle temperare la concezione plastica con un carattere pittoresco. E' notevole che si avvertono talune differenze nelle singole teste, le quali in taluni casi hanno un carattere al tutto arcaico, in altri una spiccata tendenza ad uno stile più maturo; ciò si deve alla pluralità degli artisti che eseguirono l'opera.

Nel *frontone orientale* (fig. 141) è rappresentato un momento solenne. Chi avesse vinto Enomao nella corsa, avrebbe ottenuto l'unica sua figlia Ippodamia; chi fosse rimasto inferiore, avrebbe toccato la morte. Un'intera serie di pretendenti era finita miseramente prima del figlio di Tantalo, al quale arrise la vittoria.

Nel mezzo sta Zeus, la cui divina superiorità è espressa nella persona più alta; volge il capo verso Pelope, il futuro vincitore. Alla sua destra sono Enomao e sua moglie Sterope; il re si sente sicuro di vincere, come dimostra il suo atteggiamento fiero; Pelope invece sembra che fosse in atteggiamento pensoso. A destra ed a sinistra delle due coppie erano le quadrighe, già pronte, volte ambedue verso il mezzo, coi rispettivi aurighi seduti sotto le teste dei cavalli; dopo le quadrighe, spettatori seduti o sdraiati. Secondo Pausania, le due figure agli estremi rappresentavano il Cladeo e l'Alfeo. Tutte le figure sono in calma; ma il modo della calma non è eguale in tutte, e non sembra che debbano essere fisse ed immobili, sibbene pare già di vedere il movimento che compiranno nel momento seguente.

Assai diverso è il carattere del *frontone occidentale* (fig. 142), nel quale è resa con forza selvaggia, non priva tuttavia di eleganza, e forse animata da una certa vena di umorismo, la lotta sorta dopo il vino alle nozze di Piritoo e Deidamia, quando i Centauri invitati tentarono di fare violenza alla sposa e all'altre donne. La composizione è divisa in due parti; nel mezzo sta Apollo, il dio della bellezza e della civiltà, che favorisce col cenno la vittoria degli uomini colti sopra i Centauri bruti e selvaggi. La lotta è divisa in sei gruppi, disposti in reciproca corrispondenza a destra ed a sinistra del dio.

Nei più antichi frontoni conosciuti, quelli dell'Acropoli d'Atene anteriori a Pisistrato, le rappresentanze erano concepite in modo semplicemente narrativo, come nei vasi più antichi, e poi costrette entro la forma tettonica; ossia il riguardo allo spazio dato non precedeva, ma seguiva. Invece, nei frontoni dell'Ecatompedon pisistrateo, la figurazione saliva dalle due estremità, (dove c'erano le figure giacenti, che diventarono canoniche fino ai frontoni d'Olimpia), verso il mezzo, occupato dal gruppo di Atena e d'un Gigante atterrato. In progresso l'arte diventò più decorativa, e nei frontoni d'Egina le figure sono disposte con rigida simmetria, quasi create nello spazio e per lo spazio del timpano; Atena sta nel mezzo come un asse; la composizione è tenuta unita dal rapporto esterno delle singole parti. Nei frontoni d'Olimpia si trova qualche cosa di più. Non la semplice simmetria, ma la bella corrispondenza fra le singole parti, che appaiono congiunte per un interno equilibrio.

55. — Tre grandissimi artisti riempiono di sè gli anni di mezzo del V secolo: *Mirone, Fidia* e *Policleto*.

Mirone di Eleuterai, scolaro di Agelada, fuse le tradizioni attiche con le doriche; fu artista ardito e novatore, che infranse tutti i freni dell'arcaismo ed aprì una via nuova. Fece imagini di Dei, d'uomini e d'animali, sempre di bronzo, di straordinaria verità e naturalezza, e risolse il problema della figura umana in movimento. Le statue del **Discobolo** Massimo, ora Lancellotti, il capolavoro della scultura atletica greca (fig. 272), e il « **Satiro danzante** » del Museo Laterano (fig. 274), attribuite a lui con fondamento sicuro, dimostrano che Mirone seppe scindere il movimento complesso, quale lo percepisce l'occhio, nelle sue componenti istantanee, e rendere una di queste con sicurezza e potenza. Il « satiro » faceva parte di un gruppo, nel quale Atena, che aveva gettato il flauto, da lei stessa inventato, perchè nel suonarlo si turbavano le linee del suo volto, fulminava d'uno sguardo minaccioso Marsia, che lo voleva raccogliere. La ricerca dell'antitesi, quale appare fra la dea imperativa e severa, ed il satiro che si ritrae atterrito, dobbiamo credere che costituisse una delle più spiccate caratteristiche dell'arte mironica.

56. — Tutto attico fu **Fidia** d'Atene, figlio di Carmide, scolaro di Egia, e pittore nei suoi giovani anni. A lui si devono il compimento massimo e la trasfigurazione trionfale dell'arcaismo; ed è incalcolabile danno che non ci sia pervenuto neppure un originale di tanto artista.

Dopo le Guerre Persiane fece una statua colossale di bronzo, rappresentante *Atena Promacos*, che fu eretta sull'Acropoli (cfr. fig. 174) e si vedeva dal mare; un'altra statua bronzea d'*Atena* per i coloni di *Lemno* (pag. 51); ed un grande gruppo di 13 figure, con Milziade circondato da Apollo da Atena e dagli Eroi nazionali attici, per il *Monumento di Maratona* a Delfi (cfr. figura 168). L'*Apollo* di Delfi si vorrebbe da taluno riconoscere in una copia trovata nel Tevere, ora nel Museo delle Terme a Roma; laddove nel *Diadumeno Farnese* di Londra si vuol vedere la copia d'un atleta fidiaco. Ma la massima gloria venne a Fidia dai due colossi crisoelefantini di Zeus ad Olimpia e di Atena nel Partenone, e dall'avere ideato e diretto la decorazione plastica del tempio famoso.

Lo **Zeus d'Olimpia** era assiso sopra un alto trono riccamente decorato, in atteggiamento semplice e solenne di maestà, con la sinistra appoggiata allo scettro, la Nike alata nella destra, il capo coronato di lauro (fig. 138 e 150). Il Dio Padre dei Greci non è concepito come un vecchio, ma come un uomo nella pienezza fiorente della vita; giova notare tuttavia che laddove gli altri Dei nel progresso dell'arte perdettero la barba (ma non tutti), Zeus non fu mai rappresentato senza di essa. Una testa anteriore di almeno cent'anni alla creazione fidiaca, ci mostra il tipo arcaico del nume, pettinato con cura minuziosa, senza espressione d'interna vita nel volto secco (fig. 158). Nella testa di Fidia, quale appare nelle monete tardive (fig. 151-152), i capelli e la barba erano fluenti, il volto mostrava la grandezza e la bontà del dio. Secondo il concetto fidiaco Zeus non è il lanciatore della folgore, ma il supremo moderatore del mondo, al quale basta il cenno cantato da Omero per scuotere la terra ed il cielo. Certamente le monete non bastano a darci un'idea dell'originale; ma una statua di Dresda (fig. 149 e 159), che è copia d'un originale olimpico del V secolo, è assai più istruttiva. Il dio, dall'ampio petto, nel quale i muscoli sono espressi con sobrietà, sta ritto in piedi, appoggiato appena allo scettro, lasciando gravare il peso del corpo sulla gamba sinistra; è in atteggiamento di forza e di bontà, di sicurezza e di calma; nel volto mite, animato da due occhi chiari, incorniciato con semplicità dignitosa, è la bellezza sublime, incomprensibile ai profani, fermata dal Winkelmann con intuito divinatore. A torto si volle ravvisare l'ideale fidiaco nella gran testa di Zeus conosciuta col nome di *Giove d'Otricoli* (fig. 160), nella quale l'arte si scosta dalla concezione semplice e sublime, e cerca la grandiosità e la potenza, e le raggiunge in modo non superato. La fronte è leonina, gli occhi sono di scrutatore; il volto esprime nel suo complesso, incorniciato da una capigliatura che non è umana, sì la bontà, ma non la calma. La fronte non è più piana e tranquilla, ma solcata ed energica: tutto il volto è pervaso da un'ombra di passione. E' il dio che sente il peso e la malinconia dello sconfinato dominio; forse è il dio nel quale gli uomini cominciano a non credere più. Appartiene quindi all'età di Alessandro, o perfino alla seconda metà del III secolo. Il Giove d'Otricoli non è dunque lo Zeus di Fidia, ma rappresenta il primo passo verso il tempo, in cui il tipo del padre degli Dei diverrà quello d'un vecchio malinconico e stanco (cfr. fig. 162).

Dell'ideale fidiaco dell'**Atena Partenos** ci danno una pallida idea le antiche descrizioni, e due piccole statue di Atene (fig. 197 e 199), nonchè le monete ateniesi (fig. 181) ed una gemma famosa (fig. 198). La dea stava ritta in piedi, appoggiata sulla gamba destra, vestita d'un peplo dalle ampie pieghe fluenti, con le braccia nude, l'egida sul petto, la Nike nella destra, la sinistra posata sul grande scudo, dietro il quale stava il suo serpente sacro; portava in testa un elmo con triplice magnifico cimiero, ed un'alta lancia era appoggiata alla sua spalla sinistra. Dal suo volto spirava una purezza adamantina, una serena potenza ed austera maestà (fig. 200).

57. — Il **Partenone**, simbolo della grandezza d'Atena e della sua città, e dello splendido genio pericleo, fu decorato di immortali sculture, sotto la direzione di Fidia, da una schiera numerosa d'artisti (cfr. pag. 52-57).

Fra i bassorilievi delle metopi e quelli del fregio, e più ancora le statue dei due frontoni, corrono grandi differenze di stile, evidentemente necessarie, per la diversa indole e bravura degli artisti che a queste e a quelli lavorarono.

Alcune *metopi* del lato meridionale presentano maggior carattere di arcaismo, e taluno vorrebbe che tali sculture severe (cfr. fig. 210) rendessero fedelmente l'arte del maestro, laddove il resto sarebbe dovuto ad artisti più progrediti; la libera varietà e vivezza del *fregio* interno (fig. 202 e 205-209) non sembra corrispondente al genio che creò lo Zeus d'Olimpia. Ma piace meglio credere che le metopi arcaiche siano dovute a scolari, che non avevano saputo elevarsi all'altezza del maestro. Il fregio non era lo stesso che una statua crisoelefantina, ma la rappresentazione d'una festa in bassorilievo, e però Fidia può bene essere ritenuto autore del disegno generale e dello stile. Sarebbe assurdo pretendere che un artista di tanto genio, si fosse ostinato a trattare il bassorilievo nello stile delle sue statue colossali, e non fosse stato capace di rendere con vivezza e varietà una scena di movimento. Le varie parti del fregio possono accennare a scalpelli diversi, non già a differenza di genio. Si pensi anche che Fidia ebbe quasi maestro *Polignoto* di Taso, il più gran pittore del secolo. — Le *sculture dei frontoni* par quasi certo che siano state fatte dopo che Fidia, compiuta la statua d'Atena, andò volontariamente in esilio (o secondo altri morì, 438); ma nulla, meglio degli avanzi di esse, ci rivela la gloria fidiaca quale è tramandata. Esecutori furono forse i suoi discepoli *Alcamene* ed *Agoracrito*, ma certamente secondo bozzetti di lui. Nel timpano orientale era rappresentata la prima comparsa d'Atena fra gli Dei; da sinistra sorgeva la quadriga d'Elios, a destra tramontava il cocchio di Selene. Di questa figurazione non possiamo farci idea sufficiente, perchè rimangono sì parecchie statue delle estremità (fig. 211-212), ma nulla, neppure un disegno, della parte principale. Del frontone occidentale abbiamo migliore conoscenza, perchè di esso è conservato un disegno, eseguito da un pittore fiammingo nel 1674. Vi era rappresentata la gara fra Posidone ed Atena per il possesso od il protettorato dell'Attica (fig. 201); la rappresentanza era divisa a metà dall'olivo suscitato da Atena; questa era a sinistra, Posidone a destra, e dopo le due divinità principali seguivano gli Dei e gli Eroi testimoni della lotta, e rispettivamente partigiani per l'una o per l'altro. Il tutto presentava un complesso eminentemente pittorico, che sembrava libero dalla tirannia del triangolo in cui era inserito; non così nei frontoni d'Egina nè in quelli d'Olimpia. Veramente nel Partenone troviamo il punto culminante nella storia della composizione frontonale. Qui la rappresentazione sale con potente crescendo esterno ed interno verso il mezzo, e non c'è alcuna figura centrale, che impedisca l'urto delle due ali nell'azione.

Quando gli avanzi dei due frontoni furono tolti ad Atene, e li vide il Canova, furono per lui una rivelazione, e dichiarò sacrilegio qualsiasi tentativo di restaurarli. Sono opere fatte secondo la natura; ma non già quale singolarmente appare, sibbene quale la concepisce la mente dopo lunga e molteplice osservazione; ossia: le figure umane individuali stanno alle statue partenoniche come il particolare all'universale.

58. — Tra il principio del Partenone ed il 408 a. C. cade l'edificazione e la decorazione plastica di quattro monumenti insigni: il cosidetto *Tempio di Teseo* nel piano sotto d'Acropoli (è forse di Efesto), con metopi e fregio interno ad altorilievo, che ricordano le sculture del Partenone; i *Propilei*; — il **Tempio di Atena Nike**, nel cui fregio erano rappresentate scene di battaglia con nuova vivacità, laddove nel parapetto del bastione sporgente (pyrgos), sul quale il tempio si eleva, erano rappresentate con grande effetto pittorico, composizione piena di grazia e di vivezza festiva, le dee della vittoria, ancelle e compagne di Atena (pag. 60-61); — e finalmente l'**Eretteo**, del quale rimangono le bellissime Core (fig. 230), che in sostituzione di colonne sopportavano il tetto della loggetta meridionale.

Fuori dell'Attica fu edificato circa il 425, e dallo stesso Ictino, il **Tempio di Apollo a Figalia**. Il fregio di questo tempio (ora nel Museo Britannico!), non tocca la perfezione ideale del Partenone, ma sembra dovuto ad una evoluzione dello stile che si nota nelle più arcaiche metopi partenoniche. Sono rappresentate l'Amazonomachia e la Centauromachia, con vivacità e potenza, con effetti difficili di scorcio e gruppi complessi; ma, specialmente nella Centauromachia, le figure sono un po' tozze e non è ben resa la libertà dei movimenti; si aggiunga che il marmo (peloponnesiaco!) non è lavorato con perfezione di tecnica. L'Amazonomachia offre per altro maggiore armonia di bellezza e concezione ideale delle forme muliebri; opera non indegna dell'arte attica, dalla quale è inspirata.

59. — Alla scuola o al ciclo di Fidia appartengono alcuni bassorilievi isolati, di stile elevato, di carattere votivo o sepolcrale, che per fortuna rimangono in originale, o conosciamo per ottime copie; famosissimi quello d'**Orfeo ed Euridice** (fig. 300) e la **Stele di Egeso** (fig. 304). — Dai bassorilievi delle tombe spira più che da ogni altra opera conosciuta, a prescindere dal Partenone, lo spirito dell'arte fidiaca. Nel VI secolo gli estinti erano concepiti e rappresentati sulle steli tombali quasi come eroi, elevati ad uno stato superiore all'umano; nel secolo di Fidia le steli, che non sono più alte e strette, coronate da una palma (cfr. fig. 302), ma larghe ed incorniciate a foggia di edicola o naisco (tempietto), hanno il solo ufficio di eternare il ricordo dei morti quali furono in vita, senza accenno di sorta alla dipartita dal mondo nè all'oltretomba.

Molte altre statue si possono ricondurre al ciclo Fidiaco, fra queste l'*Atena Farnese* di Napoli, e secondo un'autorevole opinione perfino la « *Venere di Milo* »: ma non è possibile indicarne gli autori. Dei due più celebri scolari del maestro, sappiamo che *Agoracrito* di Paro fu a lui più fedele; e si vuole ravvisare la sua *Nemesi* di Ramnunte nella grandiosa Demetra del Vaticano. *Alcamene* d'Atene fu più indipendente, come provano la copia esistente a Parigi della sua *Afrodite negli orti*, il cui manto ricorda le statue ioniche e le Nike del parapetto dell'Acropoli; e, meglio ancora, il *Discobolo*, rappresentato non già in atto di lanciare il disco, ma nel momento psicologico che precede l'azione (fig. 273; vedi anche fig. 148).

60. — **Policleto**, figlio di Patroclo, fu probabilmente argivo e lavorò fino al penultimo decennio del secolo, riconosciuto capo della scuola argiva e sicionia, perfezionatore massimo dell'arte di fondere in bronzo le statue. Continuò la tradizione della statuaria atletica del Peloponneso, e nelle sue famose figure di giovani fiorenti volle rendere le proporzioni assolute del corpo umano, ottenendo un complesso forte ed armonico, ma un pochino pesante, che non tocca mai l'intima dignità ideale dell'arte fidiaca. Egli risolse il problema della figura umana in piedi, nel modo che diventò canonico per gli artisti che vennero poi. Il suo **Doriforo** (portatore di lancia, fig. 268), non grava col peso del corpo sopra ambedue le gambe in modo eguale, come l'Apollo di Tenea (fig. 266); ma ben più in là dell'Apollo di Cassel (fig. 267), che grava col corpo su l'una gamba e sposta appena l'altra lateralmente, posa più sull'una che sull'altra gamba, e quella che sopporta il minor peso è spostata all'indietro, secondo l'atto del camminare. Il braccio che corrisponde alla gamba gravata è in riposo, l'altro regge la lancia (figura di chiasmo).

Altra celebre statua atletica di Policleto fu il *Diadumeno*, del quale rimangono buone copie a Londra e ad Atene. E' nello stesso atteggiamento (tranne le braccia) del Doriforo; prende il nome dall'atto di cingersi il capo della benda di vittoria. — Singolare celebrità ebbe l'**Amazone** policletea, la quale, secondo la leggenda, avrebbe procurato al maestro la vittoria in una gara con Fidia, Cresila e Fradmone.

Molti oggi vogliono riconoscere l'*Amazone di Fidia* nella Matteiana del Vaticano, la policletea in una statua di Berlino ed in un'altra del Vaticano stesso, e l'*Amazone di Cresila* in una del Museo Capitolino. L'Amazone policletea è ferita, ma pare che non se ne accorga, e pensi invece a far mostra della sua bellezza; guarda quasi sognando lontano, in posa studiata. La fidiaca è la virago ideale, non già ferita e stanca, ma nella pienezza della sua forza, in atto di balzare sul cavallo. Quella di Cresila si scosta sì dalla tendenza policletea e sì dal carattere fidiaco: è la donna che scopre la sua ferita, l'esamina, solo di essa si occupa; ossia l'espressione plastica deriva unicamente dal concetto che sta a base della rappresentazione.

Negli ultimi anni della sua attività (dopo il 422), Policleto fece la statua colossale crisoelefantina di **Era**, per il famoso tempio argivo della dea. Stava seduta in trono, vestita di ricco manto fluente, nuda le bianche braccia, col capo cinto di corona, nell'una mano lo scettro, nell'altra una melagrana. Di questa celebre opera, che non ebbe però la rinomanza ed il pregio dello Zeus d'Olimpia, ci danno idea le monete (cfr. fig. 156-157) ed una testa nel Museo Britannico. Presso il colosso d'Era fu posta una statua d'Ebe, opera di *Naucide*, fratello di Policleto.

61. — La gloria della scultura argiva, alla quale si deve anche il grande monumento d'Egospotami a Delfi (cfr. figura 168), fu continuata da *Dedalo* e da *Policleto il Giovine*, che forse non è lo stesso a cui sono dovuti il Teatro ed il Tholos d'Epidauro (cfr. pag. 65 e figura 233); ma le sculture peloponnesiache degli ultimi anni del V secolo e de' primi del IV, presentano già sicure tracce di influsso attico.

Contemporaneo, ma più giovine dei tre grandi scultori del V secolo, fu **Cresila** di Cidonia, autore dell'Amazone già ricordata, di una famosa statua di *Pericle* (figura 309), di un Doriforo, e di un *Gladiatore ferito*, rappresentato nel momento in cui sta per cadere esanime. Probabilmente non fu scolaro nè di Fidia nè di Mirone, ma tenne più dal primo che dal secondo, e fu lontanissimo da Policleto. Sembra che l'arte sua rendesse insieme forti motivi di vita e profonda espressione psicologica; per quest'ultimo carattere gli viene attribuita l'*Atena di Velletri* (fig. 185). — Altro artista di questo tempo fu *Callimaco* (d'Atene?), tramandato come inventore del capitello corintio. L'arte sua non ebbe potenza e sublimità, ma sì perfezione tecnica insuperata, onde gli venne il sopranome di *catatexitechnos*, che per altro può essere inteso anche in senso di biasimo. Fece la statua d'Era nymfeuomene per Platea, e statue bronzee di danzatrici lacedemoni; inoltre una lampada d'oro per l'Eretteo.

62. — Varia, libera e piena di slancio, ma ad un tempo molle e pittoresca, fu l'*arte ionica* del V secolo, dopo le Guerre Persiane.

Il maggior numero dei suoi monumenti appartiene alle regioni orientali, ma il principale è la **Nike** di **Peonio** di **Mende**, città ionica di Tracia; opera che fu dedicata nell'Altis d'Olimpia e a Delfi da quei di Naupacto (fig. 276-277). In essa è risolto felicemente il problema plastico della figura volante, già tentato da Archermo di Chio. La statua era alta tre metri, e si elevava fino a dodici sopra un basamento a foggia di obelisco triangolare. Per meglio rendere la discesa a volo era arditamente inclinata in avanti, dal che nasceva una difficoltà statica non lieve, cui l'artista ovviò col peso dell'ampio mantello gonfiato dall'aria, la quale invece nella parte anteriore faceva aderire la veste alle membra. Il piede sinistro era mosso in avanti e sporgeva all'infuori, talchè, guardando dal basso, non appariva posato sulla base; sotto il destro, spostato all'indietro, l'artista pose un'aquila: così pareva che la dea fosse portata soltanto dalle ali e dall'aria. Anche la Nike di Delo (fig. 275) era sopra un alto basamento, e l'artista aveva tentato di rendere l'effetto dell'aria nelle vesti; e tale effetto era stato reso assai meglio nelle vesti delle Nereidi di Xanto, offerte come vele alla brezza del mare; ma la composizione dei vari elementi in un tutto, per fare una statua che producesse la perfetta impressione del volo, non era mai stata tentata.

Il citato *Monumento delle Nereidi* aveva la forma d'un grazioso tempietto ionico periptero, elevato sopra un basamento alto e massiccio, secondo lo stile delle antiche tombe della Licia. Attorno al basamento correvano a guisa di fascie due fregi scolpiti a bassorilievo in marmo di Paro, con scene di battaglia fra Lici ed Orientali, ed una scena di assedio; fra le colonne del tempio erano poste delle statue di Nereidi, in atto di correre sulla superficie del mare sopra animali marini. — Ma ancora più interessante di questo, che presenta taluni caratteri arcaici ed orientali, è l'*Eroo di Trysa* (oggi Ghiölbasci). Consta di un recinto racchiudente un sarcofago, ed è istoriato nelle pareti interne da bassorilievi distribuiti in zone sovraposte, rappresentanti scene dei cicli eroici dei Greci, fra le quali sono specialmente notevoli quelle dell'Odissea e della guerra di Troia. Sono di composizione eminentemente pittoresca, sì da richiamare il pensiero a modelli grafici; esempio insigne di trattazione larga, varia e mossa, sempre con evidente carattere di realtà.

63. — Dopo la caduta di Atene nel 404, Sparta ebbe la somma potenza su quasi tutta la Grecia, ma non passò a lei il primato nelle lettere e nelle arti, che continuarono a fiorire sopra tutto nell'Attica.

L'epoca di Fidia era stata un'età felice, che aveva conservato fedelmente le tradizioni i costumi la fede degli antenati, e aveva creato il più splendido ideale democratico che la storia ricordi. Questo ideale era nato dall'altissimo concetto del valore dell'uomo, quale appare con titanica potenza nelle Tragedie di Eschilo, che sono il correlativo letterario dello stile sublime fidiaco.

La « Guerra dei trent' anni », che tolse ad Atene l'egemonia ed il fiore delle forze, cambiò il sereno carattere ellenico, distrusse l'antica fede, portò un'età agitata e passionale, che sentì il bisogno di non astrarre nell'arte dagli intimi sentimenti, dalle dolorose battaglie dello spirito. Così l'arte s'allontanò dagli Dei per avvicinarsi agli uomini, e ciò appare anzitutto dalla predilezione per quelle divinità, che sono concepite come meno lontane dai sentimenti umani, e possono partecipare della irrequietezza spirituale e della passione: Apollo, Afrodite, Eros, Dioniso. In questo secolo dunque la scultura greca toccò il massimo grado della espressione psicologica, e tradusse in materia il *pathos*, pur non venendo meno all'antica dignità ed elevatezza, che appaiono fatte soltanto più gentili e più miti. Non è però un periodo di decadenza, ma di progresso, nel quale fu svolta pienamente la bellezza della testa, dove nel volto ha espressione l'intimo stato dell'animo.

Al principiare di questo periodo, che è del « dolce stil nuovo » nell'arte greca, appartiene il bel gruppo d'*Eirene e Pluto* (fig. 278), opera di *Cefisodoto*, padre e maestro di Prassitele, il massimo artista dopo Fidia, dal quale tutta l'epoca può prendere nome. La statua di Cefisodoto, per la posa per l'abito e le proporzioni si riallaccia collo stile fidiaco; ma c'è in essa tanta amorevolezza ed intimità di sentimento, che annunzia, ben si può dire, i tempi nuovi.

64. — **Prassitele** nacque in Atene da una famiglia di artisti (anche suo nonno Prassitele fu scultore di fama), circa il 390 a. C. e lavorò, di preferenza nel marmo, fino all'età di Alessandro. Delle sue prime opere rimangono tre bassorilievi con la rappresentanza della gara fra Apollo e Marsia in presenza delle Muse, che egli scolpì per il basamento d'un suo gruppo di *Latona con Apollo ed Artemide* a *Mantinea;* ma sono sculture subordinate, notevoli soltanto per la grazia degli atteggiamenti e per la trattazione nobile ed elegante del vestito femminile. Ben più importanti sono altre opere, di cui possediamo, secondo ogni probabilità, delle copie: il *Satiro mescente* (a Dresda ed a Roma), l'*Apollo Sauroctono* (a Roma, in Vaticano, fig. 282, e nella Villa Albani, e a Parigi; l'originale era di bronzo), il *Satiro in riposo* (a Roma, fig. 283, e a Parigi), l'*Eros* (a Napoli e a Parigi), l'*Afrodite di Cnido* (a Roma, Monaco, Berlino, fig. 281, e Londra), l'*Ermes oratore* (in Vaticano ed a Londra, fig. 288); ma si tratta sempre di copie, le quali non possono darci con sicurezza se non il motivo fondamentale delle creazioni del maestro.

Per questo è incalcolabile fortuna, che gli scavi d'Olimpia abbiano tornato in luce una sua statua originale, **l'Ermes Dionisoforo** (fig. 279), che ricorda, per quanto non da vicino, l'Eirene paterna. Il dio porta il piccolo Dioniso alle Nimfe, per affidarlo alle loro cure; si è fermato per via, ha appoggiato al tronco d'un albero il braccio sinistro sul quale regge il bambino, e leva in alto il destro mostrandogli un grappolo: atto pieno d'amorevolezza e di grazia. Il peso del corpo grava tutto sulla gamba destra e la sinistra è pienamente libera; fra i due punti d'appoggio la forte persona descrive una curva elegante, che ha la sua sporgenza massima all'anca destra; mentre le due spinte del braccio destro sollevato e del sinistro appoggiato si compensano in modo, che le spalle ed il petto sono in pieno equilibrio, distruggendo così l'impressione di mollezza che potrebbe venire dalla curva. E' un passo più innanzi dell'Eirene paterna, e però opera giovanile, o è una correzione della mollezza del Sauroctono, negli anni maturi?

Ma sopra ogni altra parte richiama la nostra attenzione la testa (fig. 280), che ha sì perfetta armonia formale, sì geniale manifestazione di pensiero nella fronte arcuata e prominente, nell'occhio profondo, e calda espressione di vita giovine e balda, sotto un tenue velo di grazia e di malinconia, da costituire la prima rivelazione completa di quell'ideale di bellezza, che solo dai Greci e per opera di Prassitele fu raggiunto.

Si confronti l'Ermes con l'Apollo e col Satiro, e si noti la predilezione per il motivo dell'appoggiatura, e l'introduzione del sostegno come elemento essenziale. Questo partito non dipende dalla predilezione di Prassitele per la plastica marmorea; era invece quello che gli offriva il modo di dare alla linea umana pieghevolezza ed eleganza, nonchè di completare la statua nel suo significato, rendendo possibile alla statuaria ciò che prima lo era stato soltanto al bassorilievo.

65. — Fu contemporaneo di Prassitele, e di lui più avanzato nella espressione del pathos del suo secolo, **Scopa** di Paro, che a guisa del grande ateniese preferì la scultura del marmo. Gli antichi ammirarono di lui un grande gruppo, che possiamo imaginare come poema della grande malinconia del mare: Posidone, Teti, Nereidi, Tritoni, fantastici animali marini; un riflesso di questa grandiosa creazione si può vedere in un grande fregio (assai tardivo) della Gliptoteca di Monaco. Ma il vero carattere dell'arte scopasica ci è dato da due teste e da altri frammenti originali dei *Gruppi frontonali del Tempio d'Atena a Tegea.* Di questo Scopa era stato anche architetto: il periptero era dorico, le colonne fra le ante erano corintie, l'interno era ionico. Nei frontoni era rappresentata la lotta di Telefo ed Achille, e la Caccia calidonia; in questa si distingueva il gruppo d'Ancheo ferito sostenuto da Epoco. Non possediamo che frammenti, ma bastevoli a farci riconoscere per opere sue, o della sua scuola, non poche altre sculture. Lo schema del volto tende meno all'ovale che al tondo; gli occhi sono più infossati che non in Prassitele; l'arco delle sopraciglia è più forte e dà quindi maggior forza d'ombra: il naso è largo alla radice, la bocca è fortemente ondulata. Ne risulta un'espressione di vigore giovanile, attenuata o, meglio direbbesi, rattristata da un intimo sconforto, quale suole impossessarsi degli animi sensibili al pensiero che la gioventù e la bellezza sono caduche, che la forza umana è impotente a realizzare le aspirazioni e gli ideali.

Fra le copie antiche pervenuteci troviamo lo stile scopasico in un *Eracle*, il cui esemplare migliore è a Londra, e nel *Meleagro* di Villa Medici a Roma; non tanto nell'*Apollo Citaredo* del Vaticano (fig. 292); ed una magnifica testa muliebre d'Atene, e due steli di quel Museo Nazionale, ce lo offrono con autenticità di originali. In una di queste steli è figurato a sinistra un giovine dalla persona atletica, che guarda lontano, verso il mistero ed il sogno: è la figura del morto; a destra è il vecchio padre, appoggiato ad un bastone la persona stanca, riguarda al giovine come ad una imagine di bellezza e di forza trapassata per sempre. — Recentemente si credette di ravvisare una copia della celebre *Menade furente* di Scopa, in una statuetta marmorea del Museo di Dresda; in essa il marmo è animato da un impeto passionale prepotente.

66. — Scopa lavorò con molti altri artisti

alla riedificazione dell'*Artemisio d'Efeso,* e con Timoteo, Briassi e Leocare al **Mausoleo** di Alicarnasso, che tiene nel IV secolo il posto stesso del Partenone nel V. Il Mausoleo ricorda, ma molto più in grande, il Monumento delle Nereidi, ed era adorno di moltissime statue e di fregi a bassorilievo. I magnifici avanzi sono nel Museo Britannico, e presentano gruppi e figure singole piene di movimento e di passione (la battaglia delle Amazoni).

La conoscenza dello stile di Scopa, quale possiamo trarla dai monumenti ricordati, non è certo completa, e ci sfuggono in buona parte quei tratti che potè avere in comune con Prassitele. E' importante rammentare che al tempo di Plinio il Maggiore non sapevano in Roma se fosse di Scopa anzi che di Prassitele un grandioso gruppo portato dall'Asia, rappresentante **Niobe** ed i suoi figli colpiti dalle frecce invisibili d'Apollo e d'Artemide. Sì l'uno che l'altro artista avevano lavorato nell'Asia Minore; ed esaminando oggi le statue che del gruppo si conservano a Firenze, sopra tutte quella di Niobe che difende la figlia minore (fig. 284), e la bella testa di Niobe esistente in Inghilterra (fig. 285), si viene alla conclusione che la Niobe presenta di preferenza caratteri scopasici, ma il suo dolore è espresso con tanta dignitosa sobrietà, da richiamare a Prassitele. — Le statue fiorentine non sono certamente originali; ma non minore incertezza prende l'osservatore davanti alla *Demetra di Cnido*, celebre originale del Museo Britannico (fig. 286). La dea è seduta in riva al mare e guarda lontano, pensando alla figlia perduta; è quasi irrigidita nel suo dolore, ma il volto, anzi che esprimerlo con forza, lo lascia appena intravvedere.

67. — Degli altri artisti del Mausoleo, *Timoteo* è noto perchè lavorò alla decorazione dell'Asclepieo d'Epidauro; *Briassi* rimase in Oriente, e si sa che fece un Apollo citaredo per Dafne, e per Alessandria una statua di Sarapis, secondo l'ideale dell'Ades greco. Poco più noto è *Leocare*, scultore aulico di Filippo II, che lavorò al Filippeo d'Olimpia (cfr. fig. 270). A lui si attribuisce con sicuro fondamento l'originale del grazioso gruppo di *Ganimede* sollevato dall'aquila, che è nel Vaticano; e per la simiglianza con lo stile di quello, anche il celeberrimo **Apollo di Belvedere** (fig. 291). Insieme a quest'ultimo si vorrebbe attribuire a Leocare anche una statua, probabilmente posteriore, d'Artemide cacciatrice, che è nel Museo del Louvre, conosciuta col nome di *Diana di Versailles.*

Ebbero buona fama anche i due figli di Prassitele, *Cefisodoto* e *Timarco*, che, a differenza del padre, coltivarono anche il ritratto.

Degli altri artisti attici o semiattici del IV secolo, meritano onore: **Silanione** (cfr. fig. 308 e 312), che accentuò il realismo di fronte a Prassitele, e coltivò specialmente il ritratto, ed **Eufranore** dell'Istmo, famoso pittore e scultore, ricordato fra i primi, che si vantava di nutrire le sue figure non già di rose, come altri pittori del suo tempo, ma di carne di toro. Egli avrebbe dato per primo agli eroi il vero carattere eroico, creando figure più alte e snelle dei suoi predecessori, ma con la testa e singole parti piuttosto grosse. Gli viene attribuito l'originale del celebre gruppo di *Menelao e Patroclo,* insigne monumento della solidarietà degli eroi (fig. 305). Anche Eufranore fu, come Silanione, autore di *ritratti,* ed ambedue, con gli scolari di Scopa e di Prassitele, si deve credere che siano stati autori o inspiratori di *steli sepolcrali;* in queste non sono rari gli esempi di ritratto.

68. — In una età che creò tante figurazioni ideali, fu apprezzatissima l'arte realistica del ritrarre, che, come fu detto da un grande pittore moderno, è la pietra di paragone dell'artista. Gli scultori dell'età arcaica avevano reso la forma come la vedevano, con libera ingenuità gli elementi particolari degli uomini, che avevano per essi soltanto una figura esterna. Il V secolo cercò una forma di bellezza universale, libera dagli accidenti naturali esterni, sopprimendo quasi del tutto il particolare per seguire il generico; finchè Socrate, con la sua dottrina, pose un nuovo tema all'arte. Nella II metà del IV secolo troviamo due maniere ben distinte di ritratti: quelli dei contemporanei e quelli dei grandi uomini del passato. A questa seconda categoria appartengono i ritratti di **Sofocle** (fig. 313), **Euripide** (fig. 311) e **Socrate** (fig. 307), pei quali gli artisti poterono sì trarre partito da ritratti più antichi, ma aggiunsero di proprio la espressione spirituale del carattere, rendendo quei grandi quali li concepivano, secondo quella che era stata l'intima essenza dell'anima loro. Invece il ritratto di **Platone** (fig. 308) è reso schiettamente secondo natura, e chi conosce il pensiero la poesia l'arte titanica del sommo discepolo di Socrate, non se lo imaginerebbe certamente così; e ben diversa espressione avrebbe dato l'artista greco al filosofo, se questo fosse stato un grande del passato. Alla prima categoria appartengono anche i ritratti di **Demostene**, opera di *Polieucto* (fig. 314), e quello di **Alessandro**, opera di *Lisippo.*

69. — Il ritratto ci richiama dunque a colui che fu il Policleto del IV secolo. **Lisippo** di Sicione fu lo scultore aulico di Alessandro; continuò la tradizione atletica del suo paese e preferì al marmo il bronzo. Gli scavi di Delfi tornarono in luce la copia marmorea d'una sua statua, rappresentante l'atleta *Agia,* il più famoso antenato di Daoco di Farsalo (cfr. fig. 167); quest'opera presenta nel volto le caratteristiche dello stile di Scopa. Ma da tale constatazione non si possono trarre conseguenze sicure, perchè si tratta di una copia, e di una statua che appartiene ai giovani anni dell'artista. Secondo gli antichi Lisippo perfezionò il canone di Policleto, sottraendosi alla tirannia delle misure assolute; trasformò in più snelle e leggere le proporzioni larghe e pesanti, e dette minori dimensioni alla testa in confronto del corpo. L'esame della più celebre statua lisippea, **l'Atleta apoxyómenos** (che si deterge, fig. 271), conosciuta per una buona copia del Museo Vaticano, dimostra l'esattezza dell'antico giudizio. Le braccia e le gambe sono più agili di quelle del Doriforo (fig. 268); ma quel che più si nota è che le gambe sono anche più lunghe, conferendo alla persona un carattere di maggiore mobilità e leggerezza; carattere accresciuto ancora dalla posizione dei piedi, assai distanti l'uno dall'altro. Il peso non grava sopra una gamba sola, per quanto sia maggiore sulla sinistra: si ha così un equilibrio bilaterale, asimmetrico quanto basta per evitare la pesantezza del Doriforo, senza ripetere la curva molle del Sauroctono (fig. 282). Così il torace posa con elasticità sulle anche; e l'impressione di elasticità è accresciuta altresì dalle linee ondulate di tutta la persona, nonchè dalla trattazione della pelle, che segue la varia tensione dei muscoli. E laddove gli scultori precedenti curavano soltanto due dimensioni, Lisippo dette rilievo anche alla profondità, calcolando la statua in modo che potesse essere osservata da ogni parte. La testa, che è in fatto più piccola, laddove il collo è più alto, presenta tratti assai meno tipici di quelli del Doriforo, e fa pensare ai ritratti.

Le opere di Lisippo furono numerosissime, e si vogliono attribuire a lui molte copie a noi pervenute, non sempre con argomenti sicuri. Fra queste l'originale dell'*Ercole Farnese* (fig. 269), l'*Ermes d'Ercolano* (che secondo altri è prassitelico; fig. 287), l'*Esopo* di Villa Albani e la testa della *Grande Ercolanese* (fig. 442). Con probabilità maggiore risalgono a Lisippo alcuni ritratti di *Alessandro,* e specialmente quello del Louvre che ricorda in qualche tratto l'Apoxyómenos.

70. — La scuola di Lisippo fu grande e feconda, per opera dei suoi figli *Euticrate*, *Boeda* e *Daippo,* e di insigni discepoli, quali *Carete* di Rodi, autore del celebre Colosso rodiese del dio del Sole, ed *Eutichide* di Sicione, che fece per Lacedemone la statua del fiume Eurota nuotante, e per la nuova Antiochia la Dea della città, assisa maestosamente, colla corona turrita sul capo, col fiume Oronte sotto i piedi, in figura di giovinetto che nuota; di questa *Tyche d'Antiochia* possiede copia il Museo Vaticano. Alla scuola lisippea appartenne anche *Menechmo,* autore d'una Nike che scanna un toro, celebre gruppo, che servì di modello agli eleganti « Sacrifici mitriaci » dei Romani (fig. 440). Non fu tuttavia una scuola scevra di elementi attici e prassitelici; anzi questi si vennero sempre più immedesimando con essa.

La scuola di Prassitele fu la più feconda. Il numero delle imitazioni e derivazioni prassiteliche, che ci è testificato dalle copie d'età romana, è grandissimo; ma possediamo altresì, ed in gran numero, monumenti originali. Sono questi le **Figurine di Tanagra**, di terracotta dipinta, che si cominciarono a scoprire nelle tombe di quella città or sono circa trent'anni. Sono quanto si può imaginare di elegante e grazioso, e ci trasportano nel mondo delle donne e delle fanciulle di Tanagra, che riproducono quali le descrive Eraclide: la persona alta e snella, l'andatura facile e leggera, i gesti ritmici e gentili. I colori, onde sono animate, ci danno una pallida idea dell'aspetto, che dovettero avere le statue di Prassitele dipinte da Nicia, il celebre pittore amico suo. (Vedine esempi avanti l'Atlante).

Anche nel secolo IV, come nell'età arcaica, il colore soccorreva la plastica e andava a pari con essa. Questo dimostra in modo rivelatore l'ultimo grande monumento dell'arte attica, cioè il **Sarcofago sidonio**, detto di **Alessandro** (fig. 264).

L'equilibrio elastico e la persona slanciata di Lisippo, l'eleganza e la bellezza di Prassitele, la maestria ionico-attica del panneggiamento, l'impeto passionato di Scopa, troviamo congiunti nella marmorea **Nike di Samotrace** (nel Museo del Louvre; riprodotta nella Tavola II, eretta dopo la vittoria di Demetrio Poliercete, figlio di Antigono, sopra l'armata tolomaica presso Salamina di Cipro (306). E' un'opera grandiosa, che compie il ciclo artistico del quarto secolo, ed è già sul limitare del **periodo Ellenistico.**

71. — Alessandro ed i suoi Diadochi trasportarono l'Ellenismo in Oriente, e la Grecia rimase povera e decaduta; l'arte fiorì ancora nella Macedonia e nella Sicilia, ma sopra tutto nei nuovi centri di Alessandria, Pergamo, Antiochia, e nell'isola di Rodi.

Nel III secolo **Alessandria** ebbe la prevalenza; ma la sua arte è conosciuta in modo sì frammentario ed incompleto, che non è possibile fare la storia artistica del Duecento, e poco può dirsi dei secoli seguiti.

Nell'architettura si ebbe piena decadenza dell'ordine dorico, piena diffusione del ionico e limitata del corintio; nacquero invece nuove forme di colonne con capitelli a loto ed a palma, derivati dagli Egizi; talora anche con capitelli decorati di figure. Le piante degli edifici pubblici assunsero forme nuove e svariate, e furono predilette le rotonde e le coperture a volta; le città furono piene di colonnati coperti e di basiliche (« loggie reali »); le case presero disposizioni nuove, e furono decorate con un lusso sconosciuto ai Greci del buon tempo, come hanno rivelato gli scavi di *Pompei*. Questa città, ellenizzata già nel secondo secolo per la sua vicinanza a Pozzuoli, che era allora il primo porto d'Italia per il commercio e le relazioni civili con l'Egitto e la Siria, offre, fino ad un certo limite, sufficiente compenso alla mancanza di monumenti orientali. Furono decorate con magnificenza le piazze, e le vie sormontate da archi; ogni città ebbe ginnasi, terme pubbliche, teatri, e sparsa per ogni dove una moltitudine di statue.

72. — Un'arte così diffusa non poteva avere originalità vera, e così si spiega il fatto, che ci sono pervenuti pochissimi nomi di artisti del III secolo, e abbiamo invece grande numero di opere, che sono copie più o meno variate degli antichi capolavori. Esempi classici sono le statue di *Afrodite*, dalle quali derivano le celebri Veneri « Capitolina » e « dei Medici ». Ma il desiderio di adornare artisticamente gli interni delle case e dei palazzi, produsse una singolare fioritura del *bassorilievo*, che diviene pittoresco ed idillico, inspirandosi alle poesie talvolta arcadiche degli Alessandrini, e traducendo nel marmo le figurazioni metalliche a sbalzo, nelle quali era stata maestra l'arte orientale. Sono scene mitologiche, comiche, agricole, pastorali, trattate nello stile delle pitture, facendo gran parte agli sfondi architettonici e paesistici. Talvolta richiamano alle Elegie di Callimaco e agli Idilli di Teocrito; non di rado anche ai realistici Mimiambi di Eronda. Ed anche la statuaria produsse soggetti realistici e di genere, accanto alle imagini degli Dei, che hanno perduto ormai perfino l'ombra della divinità, e sono deboli e freddi quando non sensuali e lascivi. Così l'arte presenta le figure vive e vere del vecchio pescatore e della vecchia contadina, dei monelli delle vie, dei giocolieri e delle donne ubbriache; e quelle graziosissime della bimba che gioca coi dadi, e del fanciullo che si estrae una spina dal piede o scherza con gli animali. Uno dei più celebri fra questi piccoli gruppi idillici è quello dello scultore *Boeto* di Calcedone, rappresentante un bimbetto che strozza un papero, assai caro agli Alessandrini e ripetuto più volte. Non sempre però l'arte idillica di cui parliamo si attenne a dimensioni modeste; ma creò anche grandi opere, come il gruppo colossale del **Nilo** (fig. 257).

Questa età predilesse fra i cicli mitologici quello di Dioniso, e creò di esso una grande varietà di figurazioni, di cui ci danno idea anche i sarcofagi romani. Fu prediletto il tipo del Satiro, che l'arte rappresentò con insuperata vivezza e stupefacente perfezione anatomica. Due *Satiri* della Gliptoteca di Monaco, uno di Villa Borghese ed un quarto del Museo di Napoli, possono prendere posto fra i capolavori.

Accanto al ciclo dionisiaco ebbe insigni rappresentanze il ciclo **marino**; e sopra tutte è da citare un *Posidone*, di cui ha copia il Vaticano, che ha i capelli bagnati, ed in fronte e negli occhi la infinita malinconia e la passione del mare.

Coll'arte alessandrina si collega anche l'opera tardiva d'un asiatico: l'*Apoteosi d'Omero* di *Archelao di Priene* (fig. 103), testimonio del culto vivissimo dedicato al grande poeta; laddove è anteriore a questo periodo la prima creazione del ritratto d'**Omero** (fig. 104), che appare bensì realistico al modo alessandrino, ma rivela troppo profonda espressione di vita interna e di inspirazione profetica.

Sono pure schiettamente alessandrine, inspirate dagli stessi poemi che furono modello alle Metamorfosi d'Ovidio, le ardite rappresentanze di *trasformazioni mitologiche*, più convenienti alla pittura che alla plastica. Esempi: Ampelos tramutata in vite, Dafne in alloro.

In fine, sono caratteristici dell'età alessandrina i magnifici vasi di marmo, riccamente adorni di intagli floreali e di bassorilievi figurati, come il *Vaso Borghese* di Parigi ed il *Cratere Mediceo* di Firenze; e si riferisce ad Alessandria anche l'ulteriore sviluppo dei *sarcofagi*. E' tuttavia certo che quest'ultimi furono molto trattati anche dagli artisti attici posteriori ad Alessandro, ai quali appartiene p. e. il celebre *Sarcofago delle Amazoni* nel Museo di Vienna; e sono di derivazione attica anche i sarcofagi della Sicilia e dell'Italia inferiore.

73. — Meglio nota è l'arte di **Pergamo**. Nel 239 a. C. Attalo I cacciò vittoriosamente dal suo regno i Celti Galati, che avevano invaso la Grecia e l'Asia Minore; e però volle celebrata la sua gloria in una serie di gruppi plastici attorno al tempio d'Atena sull'Acropoli di Pergamo. I gruppi furono eseguiti in bronzo da *Epigono, Fyromaco, Stratonico* ed *Antigono*, e se ne riconoscono con sicurezza copie nel « **Gladiatore morente** » del Museo Capitolino (che potrebbe essere anche opera originale di Epigono, fig. 256), e nel gruppo del **Gallo Ludovisi**, nel quale è rappresentato un Celta che uccide sè stesso dopo avere uccisa la sua donna, per non cadere in mano del vincitore; (ora è nel Museo delle Terme). Narra poi Pausania, che Attalo dedicò sull'Acropoli d'Atene (cfr. figura 175) un'altra serie di gruppi, nella dimensione di metà del naturale, e che rappresentavano le vittorie degli Dei contro i Giganti, dei Greci sulle Amazoni e sui Persiani, e quelle di Attalo stesso sopra i Galati. Si ha ogni ragione di credere che di talune statue di questo anatema attalico possediamo degli originali, o per lo meno ottime copie, nei Musei di Venezia, Napoli, Roma e Parigi; perciò siamo in grado di formarci un'idea esatta dell'arte degli scultori, che lavorarono alla corte di Pergamo. Non sono corpi di atleti greci, fatti belli nell'esercizio della palestra, ma di barbari, cresciuti fra le dure fatiche di guerra; è la rappresentazione di un altro popolo e di un'altra vita, tentata per la prima volta dall'arte greca, e raggiunta, sopra tutto ne riguardi del Galata capitolino e del gruppo ludovisio, con potenza meravigliosa, sì per i particolari etnologici, e sì per la parte umana e universale: la fierezza indomita dei forti, il dolore della sconfitta, la tristezza ed il freddo della morte. Il pensiero corre a Cresila, a Scopa, a Lisippo, ma senza frutto: si tratta di un'arte nuova, quasi direbbesi moderna, e di nuovi tempi, in cui i barbari vinti non sono più per i Greci oggetto d'odio e di sprezzo, ma ancora di ammirazione. L'Ellenismo non è più chiuso entro la sua muraglia di bellezza, e si è aperto ad altri ideali.

Quest'arte nuova ci sbalordisce ancor più nel grande fregio dell'**Altare panteonico**, eretto circa il 180 a. C. da Eumene II, per celebrare le sue vittorie sui Seleucidi e sui Galati (pag. 68 e 69). Era lungo circa 130 metri, alto m. 2.30, e svolgeva per tutta la sua ampiezza, in varia gradazione di rilievo, nel modo più appassionato e selvaggio che si possa pensare, la battaglia degli Dei del Cielo, del Mare, della Terra e dell'Ades contro i Giganti, rappresentati talvolta con piena figura umana, tal altra fantasticamente con le ali, con gambe serpentine, con la testa di leone. La composizione presenta una grandiosità insolita, ed una libertà ed arditezza, che sarebbero sembrate al di sopra del potere della scultura; sembra che quegli artisti, (furono molti, ma certo uno solo diresse), abbiano trattato le varie figure nel marmo, con la stessa facilità con cui le imagini si succedevano e si raggruppavano nel loro cervello. Prima di spegnersi l'arte greca trova in Pergamo un nuovo stile sublime, che rivaleggia con quello di Fidia.

Al grande ciclo dell'arte pergamena appartengono altre opere ed altri artisti; come una forte statua acefala di guerriero trovata a Delo, probabile opera di *Nicerato* (Museo Nazionale d'Atene); il cosidetto *Arrotino* degli Uffizi, appartenente ad un gruppo di Apollo e Marsia; il *Pugilatore* delle Terme (fig. 164); il *Fauno Barberini* (Gliptoteca di Monaco); ed il *Gladiatore Borghese* del Louvre, opera di *Agasia* d'Efeso, che risalì forse ad un modello lisippeo. Ma è spesso troppo difficile segnare limiti e attribuzioni in questo campo.

74. — Un'altra scuola d'arte fiorì sul territorio del Meandro ed a **Rodi**. *Filisco* di Rodi, circa la fine del III secolo, scolpì le statue d'*Apollo* e delle *Muse*, che dispose in un celebre gruppo. Ne possediamo copie nel Museo Vaticano, a Berlino ed a Parigi, e dimostrano che quell'arte deriva dai grandi maestri attici. Siffatto indirizzo sarebbe dimostrato anche meglio dalla celeberrima *Afrodite* (o Amfitrite?) *di Melos*, se fossimo certi che essa è opera di *Alessandro* d'Antiochia di Caria. Il nobile carattere dell'Afrodite ricompare in una bellissima testa di donna scoperta a Pergamo, ora nei Musei di Berlino. — Ma grande influsso dovette esercitare anche a Rodi l'arte pergamena; del che abbiamo prova luminosa nel famosissimo **Gruppo del Laocoonte**, opera di *Agesandro, Polidoro* e *Atanodoro* di Rodi, il cui originale, attribuito agli ultimi anni del II secolo o all'inizio del I, è conservato nel Museo Vaticano (fig. 261). Fu scolpito a guisa di grande altorilievo, probabilmente per decorare lo sfondo d'un'esedra, in quella felice isola, che si mantenne repubblicana anche fra il tumultuare dei Diadochi, e fu l'ultimo centro indipendente delle lettere e delle arti greche. L'opera è certamente inspirata dalla Tragedia, e riproduce il mo-

mento della catastrofe, che il poeta tragico dobbiamo credere non facesse avvenire sulla scena, ma soltanto raccontare dal Nunzio. I serpenti hanno già avvinto i corpi del sacerdote e dei due figli; uno di questi sta per sfuggire alle terribili spire, ma il padre riceve già il morso mortale e si contorce, seduto sull'ara, in un supremo sforzo, che fa contrarre tutti i muscoli; questi sono resi con verità anatomica insuperata, e nel volto è una terrificante espressione di spasimo. E' una composizione tragica, che segna il vertice dell'arte plastica nella rappresentazione fisica del dolore, e certamente non sarà superata. Il dolore di Laocoonte però non è puramente fisico; ma non può dirsi affatto che sia paragonabile a quello del Conte Ugolino di Dante, e non è giudizio dettato da falso estetismo negare che in lui prevalga il dolore del padre anzi che quello dell'uomo. Gli artisti non vollero rendere nè il castigo divino nè il dolore paterno, ma soltanto la fatalità tragica e crudele, e ci riuscirono nella misura d'un vero capolavoro. Nè può sfuggire che i due figli, i quali non sono già due fanciulli, ma due uomini in proporzioni minori, presentano innegabilmente un certo carattere di aggiunta decorativa; attenuato però dall'atteggiamento del maggiore di essi, che pare non pensi a sè, ma sia ansioso di liberarsi per soccorrere il padre, e riguarda a lui con espressione di grande sollecitudine figliale.

Di nuova arditezza e grandiosità è il gruppo di *Apollonio* e *Taurisco* di Tralles, rappresentante il supplizio di Dirce, conosciuto sotto il nome di **Toro Farnese** (fig. 306). A differenza del Laocoonte, il Toro è fatto per essere veduto non già da un lato solo in un interno, ma da qualsiasi punto in mezzo alla libera varietà di un giardino; però gli artisti fecero gran parte al paesaggio e ad altri accessori, come avrebbero fatto in un dipinto, e la loro creazione è appunto la più pittoresca dell'arte greca. Si scosta dal Laocoonte e si avvicina alla Gigantomachia di Pergamo, in quanto è più mosso e più libero; ma se il gruppo fosse giunto a noi in istato meno frammentario, avremmo forse la prova sicura che gli autori risalirono alle più antiche sculture pergamene ed a Lisippo.

75. — Mentre si svolgeva così l'arte in Alessandria, a Pergamo ed a Rodi, gli artisti della Grecia Madre si raccoglievano nello studio dei grandi maestri del passato. **Damofone** di Messene, di cui si tramanda che fu artista versatile e valente, tanto che gli Elei gli commisero il restauro dello Zeus di Fidia, ora è abbastanza conosciuto per i resti di un suo grandioso gruppo di Divinità (Demetra, Despoina, Artemide ed il Titano Anito), tornati in luce negli scavi del tempio di Despoina (Persefone) a Licosura, e conservati nel Museo Nazionale d'Atene. Le teste dei suoi numi rivelano che egli seppe ricondurre al tempo suo (il II secolo), povero d'idealità e di fede, l'arte classica de' suoi illustri predecessori del IV secolo, e fors'anche del V. Sia che fosse reazione contro la nuova arte realistica e passionale, o piuttosto che soltanto nella terra madre sopravivesse l'antico genio, il fatto è assai importante nella storia dell'arte; e dimostra, insieme a non pochi altri (p. e. lo zelo con cui i monarchi raccoglievano in musei le opere del bello stile), che Fidia, Prassitele, Scopa... erano tenuti nello stesso conto che Omero ed i grandi maestri della letteratura classica. Come nell'*Afrodite di Melos* ed in una bellissima statua di *Posidone* della stessa isola, pare quasi di vedere nell'opera di Damofone un ammonimento alla scuola pergamena: essere buono consiglio tornare all'antico, anzi che continuare per una via, che conduceva al barocchismo barbarico.

76. — Ma i tempi belli erano passati per sempre, ed il ritorno all'antico coincide con la caduta ultima della Grecia sotto le armi romane (146). In Atene si era formata una scuola, che chiamiamo dei *Neoattici*, di abili riproduttori e rinnovatori delle forme plastiche del IV secolo, per opera di una famiglia d'artisti, nella quale appaiono i nomi di *Policle* e *Timarchide*. Artisti di questa famiglia furono condotti a **Roma** dal distruttore di Corinto, e molti altri Greci lavorarono per i Romani negli ultimi tempi della Repubblica e nei primi dell'Impero. *Antioco* trasse una sua Atena dalla Partenos di Fidia; — *Apollonio* figlio d'Archia copiò il Doriforo di Policleto; — *Glicone* l'Eracle appoggiato alla clava di Lisippo (fig. 269); — un altro *Apollonio*, figlio di Nestore, trasse dall'Eracle Epitrapezio dello stesso maestro il suo magnifico *Torso di Belvedere*; — *Cleomene* fece il ritratto d'un notabile romano nell'atteggiamento d'un Ermes Logios del V secolo (fig. 418). Furono tutti ateniesi, e d'Atene dobbiamo credere che fossero i più valenti decoratori del tempo, maestri abilissimi del bassorilievo ornamentale e dell'intaglio. Di *Salpione*, di *Sosibio* e di *Pontio* d'Atene possiedono vasi marmorei i Musei di Napoli, di Parigi e di Roma; oggetti artistici di lusso, adorni di figure a rilievo, dedotte con intento eclettico dagli antichi capolavori.

77. — La più singolare personalità artistica greca nel I secolo, fu lo scultore e trattatista **Pasitele** della Magna Grecia, vissuto in Roma al tempo di Pompeo, capo di una nuova *scuola eclettica antiquaria*, che durò fino al principiare dell'Impero. Egli volle creare un nuovo canone, nel quale congiunse elementi derivati da Policleto con caratteri lisippei; ma esagerò lo studio naturalistico delle singole parti del corpo, così da riuscire ad uno stile arcaistico di contenuto dottrinario. Conosciamo questo stile per una statua d'Efebo, opera di *Stefano* discepolo di Pasitele, che è a Roma nella Villa Albani, e per due gruppi, a Napoli *(Oreste e Elettra)*, e da Parigi *(Oreste e Pilade)*; ed altri due gruppi, l'uno di *Menelao*, discepolo di Stefano, nel Museo delle Terme, e l'altro detto « *di S. Ildefonso* » a Madrid, ci dimostrano come la scuola finì. Nel gruppo di Roma, che si vuole rappresenti « Oreste e Elettra », si nota un evidente ritorno

Fig. 473. **Cratere a figure nere**, della forma detta « *a colonnette* », di stile corintio. — Nella zona superiore è rappresentata la famiglia di Priamo.

Fig. 474. **Idria a figure nere**; di *Timagora*: Eracle in lotta con Tritone. — Rappresenta uno stadio più progredito, in confronto della figura 473.

Fig. 475. La **Coppa d'Arkesila**, a Parigi. — Arkesila, re di Cirene, seduto sul ponte d'una nave, sorveglia la pesatura del sylfion (pianta officinale). — Pittura a figure nere, dei primi anni del VI secolo; attribuita alla colonia di Neucratis.

nel VI secolo appaiono trattati con molta libertà, e con varianti dovute certamente agli artisti. Il più insigne esempio di questo stile è un'opera del vasaio attico *Ergotimo*, il **Cratere François** nel Museo Archeologico di Firenze. Nelle zone di questo famoso monumento il pittore *Clitia* dipinse il corteo degli Dei alle nozze di Peleo e Teti, una gran pompa epica, con tale accuratezza di stile e dignità di carattere, da costituire un capolavoro dell'arte arcaica. (Fig. 476; — vedi anche pag. 170).

Circa la metà del secolo VI troviamo lo stile attico assai perfezionato per opera d'*Eumare*, *Exechia* ed *Amasi*. L'arte del secondo è conosciuta specialmente per una celebre amfora del Vaticano, con la rappresentanza (non più divisa in zone), di Achille ed Aiace che giocano a dama, — così entra il « genere » nella pittura, — e dei Dioscuri. Altri ceramografi degni di nota furono *Timagora* e *Nicostene*.

Nella seconda metà del VI secolo avviene in Attica un cambiamento e perfezionamento d'indirizzo, dovuto all'arte ionica, fiorente già sulle coste dell'Asia Minore, conosciuta per una serie di *sarcofagi d'argilla* dipinti, provenienti da Clazomene. Il carattere narrativo cede il luogo allo studio della composizione; mancano perfino le leggende illustrative, che l'arte attica apponeva ad ogni figura per presentarla all'osservatore. Si accentua un certo naturalismo, sopratutto nella rappresentazione degli animali, nella ricerca di certi effetti di scorcio; ed uno spirito decorativo elegante e grazioso, come nelle statue degli artisti di Chio. Questo stile entrò in Atene insieme colla poesia ionica, che fiorì alla corte dei Pisistratidi.

alla fusione armonica delle varie parti nel tutto, onde il carattere arcaistico scompare; nel gruppo di Madrid c'è l'accozzo di una figura spiccatamente prassitelica con un atleta policleteo! Così da una parte gli scolari di Pasitele rientrano nel retto sentiero; dall'altra si riducono a semplici copisti e irragionevoli combinatori di unioni mostruose.

Intanto l'arte non era cessata sulle coste dell'Asia Minore, e nel I secolo d. C. ebbe una certa importanza la *scuola d'Afrodisia* in Caria, che riprese le tradizioni della vicina Pergamo. I suoi artisti (fra i quali si conoscono i nomi di *Aristea* e *Papia*), portarono in Roma un indirizzo migliore, che contribuì all'ultimo, ma freddo fiorire dell'arte greca durante il regno d'Adriano.

IV. — *La Pittura e le Arti minori.*

78. — Si può fare assai bene la storia della pittura egizia, perchè il favore del clima e del suolo ha risparmiato gli affreschi delle tombe lungo il Nilo; ma dell'antica **pittura greca** sono giunte a noi soltanto le piccole e modeste rappresentanze, onde erano decorati i prodotti della ceramica. Abbiamo però in compenso molte fonti letterarie, che per l'Egitto mancano assolutamente.

Alla fine del VII secolo e per buona parte del VI, i dipintori dei **vasi greci** disegnarono le loro figure a guisa di *ombre nere su fondo chiaro* (fig. 473-475); incidevano i tratti interni con punte dure, e rilevavano talune parti con linee e tocchi di bianco e rosso. Dividevano il campo in fascie sovraposte, e vi tratteggiavano lunghe teorie di figure, con intento puramente narrativo; i soggetti erano tolti invariabilmente dalle leggende eroiche e dai miti, che già

Fig. 476. **Il Cratere François**, nel Museo Archeologico di Firenze. (Scoperto presso Chiusi (Clusium) nel 1846). — Il partito arcaico delle zone sovraposte è desunto dall'arte orientale; sono orientali anche le sfingi e l'altri animali della zona inferiore. — Nella zona superiore: la *Caccia al cignale calydonio*, assalito da Meleagro e Peleo. Sotto: I *Ludi funebri di Patroclo*. Nella zona media: *Gli Dei alle nozze di Peleo*. Sotto: *Achille insegue Troilo*; (a s. si vede una fontana pubblica).

A. **L'avventura delle Sirene nell'Odissea.**

Pittura d'un vaso corintio arcaico. — E' la più antica rappresentanza conosciuta di questo mito. Le Sirene sono sopra un'isola di forma strana; dietro di esse sta forse la loro madre Gea. A sinistra si vede una casa colla porta aperta; probabilmente il palazzo della maga Circe.

B. **Vaso di stile geometrico o del Dipylon**, nel Museo d'Atene. — Questo stile finì tra l'ottavo ed il settimo secolo a. C. — In questo cratere è rappresentata una cerimonia funebre. (Cfr. § 41).

C. **Vasi arcaici di stile orientale o corintio.** — Questa nuova ornamentazione, che trae partito sopratutto dal mondo animale, fiorì a cominciare dalla metà del VII secolo a. C. (Cfr. § 41).

D. **Eracle in lotta col centauro Nesso.** Da un vaso del Museo Nazionale d'Atene. — Appartiene al novero dei vasi attici detti di Vurva; in essi cominciano già a prevalere le rappresentanze mitologiche. Sono dipinti in nero ed in rosso, e segnano il trapasso alla decorazione a figure nere su fondo rosso. (Cfr. § 41).

E. **Pittura corintia a figure nere.** Frammento nel Museo di Berlino, con la rappresentanza d'Atena sul cocchio. — Si noti che nello stile a figure nere propriamente detto, le donne sono dipinte di bianco.

Fig. 475. La **Coppa d'Arkesila**, a Parigi. — Arkesila, re di Cirene, seduto sul ponte d'una nave, sorveglia la pesatura del sylfion (pianta officinale). — Pittura a figure nere, dei primi anni del VI secolo; attribuita alla colonia di Neucratis.

nel VI secolo appaiono trattati con molta libertà, e con varianti dovute certamente agli artisti. Il più insigne esempio di questo stile è un'opera del vasaio attico *Ergotimo*, il **Cratere François** nel Museo Archeologico di Firenze. Nelle zone di questo famoso monumento il pittore *Clitia* dipinse il corteo degli Dei alle nozze di Peleo e Teti, una gran pompa epica, con tale accuratezza di stile e dignità di carattere, da costituire un capolavoro dell'arte arcaica. (Fig. 476; — vedi anche pag. 170).

Circa la metà del secolo VI troviamo lo stile attico assai perfezionato per opera d'*Eumare*, *Exechia* ed *Amasi*. L'arte del secondo è conosciuta specialmente per una celebre amfora del Vaticano, con la rappresentanza (non più divisa in zone), di Achille ed Aiace che giocano a dama. — così entra il « genere » nella pittura, — e dei Dioscuri. Altri ceramografi degni di nota furono *Timagora* e *Nicostene*.

Nella seconda metà del VI secolo avviene in Attica un cambiamento e perfezionamento d'indirizzo, dovuto all'arte ionica, fiorente già sulle coste dell'Asia Minore, conosciuta per una serie di *sarcofagi d'argilla* dipinti, provenienti da Clazomene. Il carattere narrativo cede il luogo allo studio della composizione: mancano perfino le leggende illustrative, che l'arte attica apponeva ad ogni figura per presentarla all'osservatore. Si accentua un certo naturalismo, sopratutto nella rappresentazione degli animali, nella ricerca di certi effetti di scorcio; ed uno spirito decorativo elegante e grazioso, come nelle statue degli artisti di Chio. Questo stile entrò in Atene insieme colla poesia ionica, che fiorì alla corte dei Pisistratidi.

alla fusione armonica delle varie parti nel tutto, onde il carattere arcaistico scompare; nel gruppo di Madrid c'è l'accozzo di una figura spiccatamente prassitelica con un atleta policleteo! Così da una parte gli scolari di Pasitele rientrano nel retto sentiero; dall'altra si riducono a sempiici copisti e irragionevoli combinatori di unioni mostruose.

Intanto l'arte non era cessata sulle coste dell'Asia Minore, e nel I secolo d. C. ebbe una certa importanza la *scuola d'Afrodisia* in Caria, che riprese le tradizioni della vicina Pergamo. I suoi artisti (fra i quali si conoscono i nomi di *Aristea* e *Papia*), portarono in Roma un indirizzo migliore, che contribuì all'ultimo, ma freddo fiorire dell'arte greca durante il regno d'Adriano.

IV. — *La Pittura e le Arti minori.*

78. — Si può fare assai bene la storia della pittura egizia, perchè il favore del clima e del suolo ha risparmiato gli affreschi delle tombe lungo il Nilo; ma dell'antica **pittura greca** sono giunte a noi soltanto le piccole e modeste rappresentanze, onde erano decorati i prodotti della ceramica. Abbiamo però in compenso molte fonti letterarie, che per l'Egitto mancano assolutamente.

Alla fine del VII secolo e per buona parte del VI, i dipintori dei **vasi greci** disegnarono le loro figure a guisa di *ombre nere su fondo chiaro* (fig. 473-475); incidevano i tratti interni con punte dure, e rilevavano talune parti con linee e tocchi di bianco e rosso. Dividevano il campo in fascie sovraposte, e vi tratteggiavano lunghe teorie di figure, con intento puramente narrativo; i soggetti erano tolti invariabilmente dalle leggende eroiche e dai miti, che già

Fig. 476. **Il Cratere François**, nel Museo Archeologico di Firenze. (Scoperto presso Chiusi (Clusium) nel 1840). — Il partito arcaico delle zone sovraposte è desunto dall'arte orientale; sono orientali anche le sfingi e l'altri animali della zona inferiore. — Nella zona superiore: la *Caccia al cignale calydonio*, assalito da Meleagro e Peleo. Sotto: i *Ludi funebri di Patroclo*. Nella zona media: *Gli Dei alle nozze di Peleo*. Sotto: *Achille insegue Troilo*; (a s. si vede una fontana pubblica).

A. **L'avventura delle Sirene nell'Odissea.**

Pittura d'un vaso corintio arcaico. — E' la più antica rappresentanza conosciuta di questo mito. Le Sirene sono sopra un'isola di forma strana; dietro di esse sta forse la loro madre Gea. A sinistra si vede una casa colla porta aperta; probabilmente il palazzo della maga Circe.

B. **Vaso di stile geometrico o del Dipylon**, nel Museo d'Atene. — Questo stile finì tra l'ottavo ed il settimo secolo a. C. — In questo cratere è rappresentata una cerimonia funebre. (Cfr. § 41).

C. **Vasi arcaici di stile orientale o corintio**. — Questa nuova ornamentazione, che trae partito sopratutto dal mondo animale, fiorì a cominciare dalla metà del VII secolo a. C. (Cfr. § 41).

D. **Eracle in lotta col centauro Nesso**. Da un vaso del Museo Nazionale d'Atene. — Appartiene al novero dei vasi attici detti di Vurva; in essi cominciano già a prevalere le rappresentanze mitologiche. Sono dipinti in nero ed in rosso, e segnano il trapasso alla decorazione a figure nere su fondo rosso. (Cfr. § 41).

E. **Pittura corintia a figure nere**. Frammento nel Museo di Berlino, con la rappresentanza d'Atena sul cocchio. — Si noti che nello stile a figure nere propriamente detto, le donne sono dipinte di bianco.

A. Orfeo. Pittura sopra un vaso di Gela, nel Museo di Berlino. — Il mitico poeta canta accompagnandosi col suono delle corde, seduto sopra un masso. Così lo aveva dipinto *Polignoto* nella sua Nekya di Delfi. Attorno al cantore stanno dei Traci, riconoscibili al berretto nazionale; appaiono presi in varia misura dalla potenza del canto.

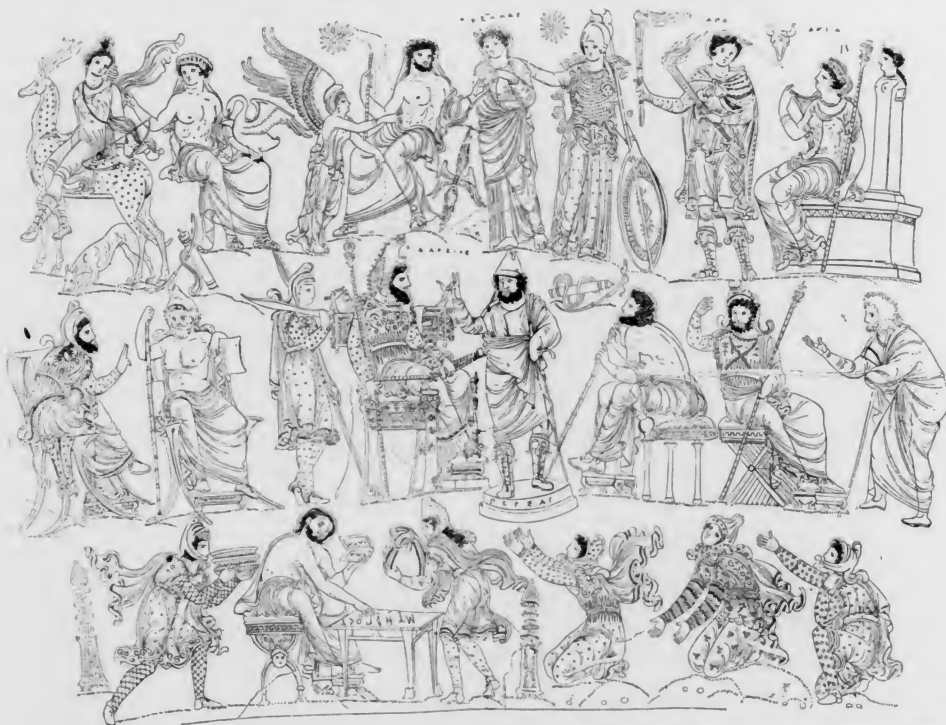
Questa importantissima pittura vascolare giova a dare un'idea approssimativa dell'arte di *Polignoto*, eminente per la nobiltà delle forme e l'espressione elevata e profonda del sentimenti. Fu maestro nel rendere nelle figure de' suoi quadri il progressivo irradiare dell'azione di una o più persone centrali.

B. **I Persiani.** Rappresentanza d'un grande vaso di lusso, scoperto a Canosa nel 1851, ora nel Museo Nazionale di Napoli. — Nella zona superiore è rappresentato l'Olimpo. A destra troneggia l'*Asia* superba e presuntuosa, e *Apate* le consiglia di lanciare le fiaccole di guerra contro l'Ellade; nel mezzo si vede l'*Ellade* stessa confortata da *Zeus* e da *Atena*. A destra di Zeus sta *Nike* ed accenna all'Ellade; a sinistra è dipinto il fulmine. Seguono *Apollo*, riconoscibile per il cigno, e *Artemide* sopra la cervia a lei sacra. Nella zona media siede *Dario I* su d'un magnifico trono; gli sta davanti un Nunzio, recante nuove dalla costa greca; d'intorno si vedono i Consiglieri del re, Persiani e Greci, in atteggiamenti diversi. E' dunque rappresentato il grande consiglio di guerra; cfr. Herod. VII. In basso, il Tesoriere del re riceve i tributi delle province, ossia i fondi per la guerra. — Questa pittura offre un esempio rarissimo ed insigne d'arte storica greca; richiama il pensiero ai *Persiani* d'Eschilo.

Fig. 477. **Il Giudizio di Paride.** — Pittura a figura rosse sopra una coppa di *Gerone*, nel Museo di Berlino.

Ermes conduce a Paride, rappresentato come pastore in atto di suonare la cetra, le tre dee: Atena, Era, Afrodite.

79. — Ma negli ultimi decenni del secolo comincia una nuova epoca con la pittura a *figure rosse* (fig. 319-322; 477 e 478; Tavola XVI): gli artisti disegnano sui vasi, alla cui terra con aggiunta di colore danno una tinta rosso-bruna d'intonazione calda, i contorni delle figure, e le fanno risaltare dipingendo il fondo di nero; nell'interno tratteggiano i muscoli, i capelli, gli abiti con lo stesso nero del fondo, ma diluito in varia misura, sì da ottenerne gradazioni piacevoli. Le rappresentanze mitologiche non piacciono più come un tempo, e sono assai meno frequenti; in loro luogo fiorisce la pittura atletica, in cui si manifesta, come nella statuaria, la gioia prepotente che provavano i Greci per la bellezza del corpo umano, specialmente maschile, libero da vesti, nel fiore della gioventù e della forza. Ed accanto alle scene dei ginnasi e delle palestre, si cominciano a prediligere quelle quotidiane della vita. *Epicteto* ed *Andocide* alla fine del Cinquecento, ed *Eufronio*, *Duris*, *Brygo* e *Gerone* nei primi decenni del Quattrocento, furono i maestri del nuovo stile.

Dopo le Guerre Persiane si affaccia abbastanza chiaramente la figura del primo grande pittore greco: **Polignoto** di Taso, che insieme a *Micone* ed a *Panaino* d'Atene, decorò questa città di composizioni grandiose e celebrate, fra cui la « Battaglia di Maratona » nel Portico di Peisianatte, detto quindi « Poikile ». A Platea dipinse l'« Uccisione dei Proci » per mano d'Odisseo; a Delfi, nella Lesche di Cnido, la « Presa di Troia » ed il « Mondo dei morti ». Dell'arte sua possiamo formarci un'idea alle rappresentanze di alcuni vasi, che devonsi credere derivate dai suoi quadri murali; come p. e. l'*Uccisione dei Proci* sopra un piccolo vaso di Berlino, e la *Strage dei Niobidi* su d'un cratere d'Orvieto nel Museo del Louvre. Fu disegnatore corretto e sicuro; seppe dare alle sue figure e composizioni un carattere di elevata dignità. Trattò con libertà nuova i panneggiamenti, e rese con più perfetta maestria gli atteggiamenti vari del corpo umano, dipingendo le figure non più soltanto di faccia od in profilo, ma in qualsiasi angolo rispetto al fondo; e tentò con successo raggruppamenti arditi di persone, che dispose con libera simmetria senza turbare l'evidenza del soggetto.

80. — Il massimo progresso nella pittura avvenne nella seconda metà del secolo, quando *Apollodoro* d'Atene iniziò la pittura su tavole di legno intonacate di stucco, ed applicò gli effetti di prospettiva e di ombra, che aveva importato in Atene *Agatarco* di Samo. In principio non si andò oltre l'evidenza della corporeità della forma, ottenuta per mezzo dell'ombreggiatura, come in una scena mitica su tavola di marmo, tornata in luce ad Ercolano. E **Zeusi** d'Eraclea e **Parrasio** d'Efeso, che dipinsero in Atene ed in Sicilia negli ultimi decenni del secolo, perfezionarono la nuova tecnica in modo, che non ebbe già il nome di attica, ma sì di asiatica. Dettero opera alla espressione dei sentimenti nel volto, precorrendo di poco la scuola di Scopa; e raggiunsero grande effetto di colore, come dimostrano in modo approssimativo le figure colorate su fondo bianco nei lecíti (vasi funebri) del loro tempo. Zeusi va specialmente famoso come maestro della bellezza muliebre, Parrasio per le sue figure di eroi; ma ambedue furono perfetti nella tecnica, e curarono l'esecuzione fine e finita dei particolari.

Fig. 478. **Amfora di stile pugliese.**

Intanto, col progredire della grande arte, decadeva in Attica la pittura ceramica, come ramo inferiore, e sorgeva un nuovo centro per la lavorazione e decorazione dei *vasi* nella Magna Grecia. Quivi gli artisti ritornarono alla rappresentazione dei miti, sotto l'influsso delle scene teatrali tragiche e comiche, tanto care al popolo; vi aggiunsero magnifiche ornamentazioni naturalistiche di tralci floreali e d'animali, che danno allo *stile italico*, fiorito in *Apulia*, uno spiccato carattere decorativo, quale fu svolto maggiormente nel periodo alessandrino ed a Pompei. (Cfr. fig. 478).

81. — Nei primi anni del IV secolo si affermò di contro alla scuola asiatica quella di Sicione, capitanata da *Pamfilo* e da *Eupompo*. A questo si attribuisce il detto, che non si deve imitare un maestro, ma la natura; fu quindi una scuola che bandì ogni convenzione e pregiò sopra tutto l'originalità e l'indipendenza, la bravura di rendere gli uomini e le cose non già punto per punto e linea per linea, ma come i nostri occhi li vedono senza esame minuto. Alla scuola sicionia appartenne anche *Pausia*, che vuolsi inventore della pittura encaustica, secondo la quale i colori sono misti di cera, e si fondono e fermano sulla tavola con un ferro riscaldato. A costoro furono contemporanei in Attica *Aristide* di Tebe, *Eufranore* dell'Istmo e *Nicomaco* figlio d'Aristide, che seppero congiungere l'espressione del sentimento e del pensiero con la forza della realtà. Ad essi si deve aggiungere *Nicia*, amico e collaboratore di Prassitele. Perfezionò la tecnica dell'encausto ottenendo effetti più plastici, e dipinse con lode molte figure d'eroi e d'eroine; Prassitele prediligeva fra le sue statue quelle che erano state dipinte da Nicia. A lui si fa risalire l'originale del quadro di Io liberata da Ermes, che è nella « Casa di Livia » sul Palatino.

82. — Alla scuola di Pamfilo studiò **Apelle** di Colofone, pittore aulico di Alessandro il Grande, celebrato dagli antichi come massimo; ma prima era stato scolaro di Eforo d'Efeso, talchè fuse in sè la grazia della scuola asiatica con la bravura realistica della sicionia. Gli è attribuito il motto « *manum de tabula* »: l'artista deve sapere ritirare a tempo la mano dal quadro; ed è memorabile il giudizio che dette del « Jaliso » di **Protogene** di Cauno, suo contemporaneo ed emulo: era perfetto in tutto, soltanto gli mancava la χάρις, la grazia. Protogene aveva lavorato molti anni al celebre quadro

dell'Eroe di Rodi, e lo aveva condotto a meravigliosa finitezza. Ma noi non vediamo le cose esattamente come sono, in tutti i loro particolari minuti, sibbene ci appaiono in certe condizioni di luce d'aria e di moto, e ne riceviamo un'imagine complessiva, in cui molti particolari svaniscono. Apelle affermava che la finitezza dei particolari toglie grazia all'imagine; i più illustri pittori dei nostri giorni gli danno ragione col fatto.

Dell'età di Alessandro si ricordano ancora *Aetione*, autore delle « Nozze di Alessandro e Rossane » immortalate nella descrizione di Luciano, che inspirò Raffaello ed il Sodoma (V. la Tav XII); e *Filosseno* d'Eretria, forse creatore dell'originale donde fu tolta la famosa *Battaglia d'Alessandro* di Pompei (v. la Tav. XI e la fig. 455).

Negli ultimi decenni del secolo si vennero sempre più avvicinando l'una all'altra le vie della pittura e della plastica, fin che presero ad andare parallele, anzi a toccarsi in più punti. Il gruppo di Menelao che sostiene il corpo di Patroclo (fig. 305, da taluno attribuito ad Eufranore); quello di Atamante furioso col cadavere del figlio in ispalla; del centauro Chirone che insegna ad Achille; di Clitemestra che sveglia le Erini contro Oreste, sembrano piuttosto opere pittoriche anzi che scultorie. Già il « Satiro in riposo » di Protogene aveva inspirato gli scultori; e *Teone* di Samo, *Timomaco* di Bisanzio, *Antifilo* d'Egitto, che sono i più cospicui rappresentanti della grafica nel periodo di transizione al periodo Ellenistico, inspirarono gli artisti della plastica colle loro opere passionali.

83. — Seguì l'età ellenistica, e la pittura divenne quasi esclusivamente di genere e decorativa degli interni, talvolta paesistica ed idillica come nei bassorilievi (cfr. fig. 456 e 463); talvolta faceta e realistica nella rappresentazione di scene comiche e di caricature piacevoli, giungendo fino alla « ropografia » ed alla « riparografia », ossia la pittura delle minuzie e delle cose sudicie e ributtanti.

Del modo come si decoravano le pareti ci danno un'idea le *pitture murali* di Roma e di Pompei. Prima si dipinsero sui muri delle stanze imitazioni di marmi con parchi ornamenti, disposti per lo più in fascie a modo di fregi; poi, forse per invenzione di *Apaturio* di Alabanda, si cominciarono a disegnare delle prospettive architettoniche, che facevano apparire le sale più sfogate e più liete; e fra le architetture si dipinsero dei quadri, tolti di preferenza dalla quotidiana realtà della vita: colloqui per via, visite, concerti musicali, preparativi per le rappresentazioni dramatiche, sposalizi... e paesaggi; il tutto con sobrietà e delicatezza di gusto, con grazia dignitosa e pura gioia di tinte. Poi, col crescere del fasto, le decorazioni diventarono sempre più fantastiche e spettacolose, come le inverosimili architetture pompeiane, che tuttavia seducono gli occhi con l'armonia geometrica e l'arditezza delle linee. I quadri furono più grandi e d'effetto, con tinte vivaci, gran copia di partiti e motivi, con assoluta preferenza per le scene mitologiche, che gli artisti presero a copiare dagli autori del IV e del III secolo, senza metterci nulla di proprio, senza sentirsi in alcun rapporto con esse. Non altrimenti agli abitatori di quelle case nulla importava più degli Dei e degli Eroi, ma soltanto cercavano la gioia materiale degli occhi nei contrasti dei colori e nel gioco vario delle belle forme.

***

84. — Dall'età micenea alla romana fu magnifica la fioritura delle **arti minori** presso i Greci. Tutto ciò che il Greco faceva era arte; e nei primi secoli la storia delle arti minori è congiunta intimamente con quella delle maggiori. Perfino di Fidia si tramanda che non ebbe a sdegno la lavorazione di monili d'oro e d'altri oggetti minuti; e generalizzando si può dire che i Greci non subordinarono mai il loro genio artistico alla dimensione o alla materia di ciò che facevano. Perciò è vera fortuna che siano pervenuti fino a noi *vasi, monete, monili, armi, utensili, pietre incise e piccoli bronzi,* che allargano e completano la nostra cognizione delle arti maggiori, i cui monumenti spesso sono guasti, più spesso perduti.

A Troia ed a Micene tornarono in luce numerosi oggetti d'ornamento di oro, lavorati con eleganza e con gusto orientale, fra i quali vanno distinti dei tondini di lamina sottile, decorati con linee curve o con figure di farfalle e di polipi; vasi lavorati a sbalzo, spade intarsiate d'oro e d'argento, e perfino una testa taurina d'argento con le corna d'oro.

Del pari a Micene e nelle isole dell'Egeo furono trovati in gran copia prodotti dell'antichissima *glittica*, preellenica e protoellenica; piccole pietre dure incise a guisa dei moderni sigilli, con figure tolte per lo più dalla fauna (tori e leoni), rese con potenza realistica straordinaria.

Dopo il medioevo ellenico, risorse in Grecia la lavorazione dell'oro, ed il Museo di Berlino possiede una fascia aurea di Corinto, decorata a rilievo nello stile dei vasi del Dipylon. Lavori d'oro e d'avorio con decorazioni figurate furono trovati anche nelle tombe dell'Etruria, e si deve crederli greci non altrimenti dei vasi, che si chiamano etruschi e vennero d'Atene. Nel V secolo l'oreficieria raggiunse un'altezza meravigliosa, come dimostra una Nike sopra una biga, trovata nel Peloponneso, piccolo capolavoro plastico. Importanti resti di tale arte vennero in luce dalle tombe degli Sciti, che certo li comperavano dai Greci delle colonie del Mar Nero; e da un grande tumulo presso l'antica Panticapaion in Crimea. Di quest'ultimo trovamento possiede un incalcolabile tesoro l'Eremitaggio Imperiale di Pietroburgo. Comprende fra altro un medaglione con la testa dell'Atena Partenos di Fidia, ed un rivestimento di turcasso, lungo c. 50 cm. e largo c. 30, splendidamente decorato di palmette e tralci d'acanto, e con una bella rappresentanza del mito d'Achille in Sciro, suddivisa in due fascie separate da un ovolo.

Anche i *vasi d'argento* decorati con varie rappresentanze floreali od animali, talvolta con figure lavorate a parte ed applicate per mezzo di saldatura (emblemi), furono cari ai Greci, che li fecero piacere in Italia nel periodo ellenistico e romano. Un gran tesoro di siffatti vasi fu scoperto a *Boscoreale* presso Pompei, e passò recentemente a Parigi.

85. — Accanto ai metalli preziosi fu lavorato il *bronzo* per gli usi più svariati, spesso come rivestimento d'oggetti di legno, ma sopra tutto nelle armature. Deriva da modelli greci la corazza della statua d'Augusto nel Museo Vaticano (fig. 409). — Fra gli oggetti metallici che i Greci decorarono con maggior cura, sono gli specchi. Erano dischi sottili, quasi sempre di bronzo, levigatissimi da un lato, e dall'altro per lo più finemente ornati a graffito con figurazioni mitologiche; talora avevano la custodia adorna di bellissimi rilievi, come due esemplari del Museo di Boston: nell'uno è rappresentato un Centauro con una Nimfa, nell'altro la caccia al cignale.

Se ci volgiamo ai prodotti della *ceramica* vediamo che, a prescindere dall'importanza che hanno nella storia della pittura, meritano tutta l'attenzione per le loro forme geniali. Talora sono anch'essi adorni di rilievi, tal'altra volta sono fatti a similitudine della forma umana. Il Museo di Pietroburgo ne ha uno leggiadrissimo in figura di Nike alata; altri rendono una testa d'animale o di Sileno, altri ancora teste d'Atena e d'altri numi.

Affini alle antichissime pietre incise sono i **cammei**, con l'imagine scolpita in rilievo, frequenti già nel V secolo, ma caratteristici del periodo alessandrino e del romano. I Musei ne possiedono in gran copia, perchè sono per lo più scolpiti in pietre durissime — corniola, agata, calcedone, onice, sardonica, berillo, — e però quasi indistruttibili. Sono anzi tutto degni di nota quelli che presentano riproduzioni dei grandi capolavori della statuaria (cfr. fig. 198) ed i ritratti (fig. 315-318). I più celebri artisti del cammeo sono: *Pirgotele*, incisore aulico di Alessandro, e *Dioscuride* nell'età augustea. Di pietre preziose si fecero anche vasi ed altri oggetti di maggiore dimensione; basta citare la famosissima « *Coppa Farnese* » del Museo di Napoli, che ha nell'interno una bellissima composizione di figure allegoriche, allusive all'Egitto.

86. — Di capitale importanza storica, e non minore artistica, sono le **monete**, nate non molto dopo il mille a. C. nell'Asia Minore dalla suddivisione in dischi delle verghe metalliche, che servirono come merce di scambio dopo gli animali. I Greci d'Asia cominciarono a coniarle al principiare del secolo VII. Le più antiche furono di elettro (oro misto ad argento, quale si trovava in natura); poi i due metalli furono coniati in separato. Il rame non parve degno di conio nei primi secoli, tanto più perchè la sua durezza guastava i punzoni, che erano di ferro dolce. La coniazione dell'oro avveniva specialmente nelle colonie del Mar Nero, dove lo portavano in copia gli Sciti; e nell'Asia Minore, dove ne erano torbide le acque dei fiumi. Nella Grecia, nell'Italia inferiore e nella Sicilia prevalse l'argento: il primo che coniò largamente in oro fu Filippo II di Macedonia.

Nei tempi più antichi l'impronta figurata fu data ad un lato solo, mentre l'altro riceveva un'impronta irregolare, dovuta alla fermatura del pezzo battuto, dalla parte del martello. A poco a poco l'impronta del rovescio prese forma di quadrato (*quadratum incusum*), che fu talora diviso in quattro campi, talora esso pure decorato di figure (cfr. le monete d'Atene, pag. 51). E' singolare la coniazione di sottili lamine con incisa nel rovescio la stessa figura del diritto, allo scopo di evitare le falsificazioni. Tale maniera è caratteristica delle monete della Magna Grecia circa il 600 a. C. (figure 131 e 294).

Le città ed i principi facevano incidere sulle monete i loro simboli (oggi si direbbe i loro stemmi), come p. e. la rosa a Rodi (cfr. fig. 129), le loro divinità tutelari (fi-

gure 131; 243-144, 147; 178-182; 290), i loro fondatori ed eroi (fig. 293), soggetti attinenti alla natura del paese o alle sue leggende (fig. 129, 289), commemorazioni di fatti storici (fig. 153), riproduzione di opere d'arte (fig. 150-151, 155-157, 293); soltanto dalla fine del IV secolo compaiono sulle monete i ritratti dei principi, nei quali trionfa l'arte realistica dell'età dei Diadochi (fig. 240-241, 245,-246, 253-255, 258-260, 262-263). Veramente i principi erano stati preceduti dai Satrapi; ma il primo ritratto greco sulle monete è quello di Patrao, re dei semibarbari Peoni (fig. 244).

I rilievi delle monete greche, non piatte come le moderne, ma assai convesse da permettere molta forza nei tratti, appartengono spesso alla classe dei capolavori artistici; sopra tutto le monete della Sicilia e della Magna Grecia. Le monete siracusane del IV secolo, incise da *Cimone*, da *Euaineto* e da *Euclida* (fig. 145 e 190), attestano lo splendore dell'arte ellenica in grado non minore dell'Ermes di Prassitele e della Nike di Samotrace.

87. — In ultimo rimane a dire dei *mobili*, che nell'età arcaica furono piuttosto pesanti e spesso adorni di rivestimenti metallici. Ma l'interno della casa greca nel secolo V e nel IV fu semplicissimo, ben lontano dal lusso che fecero conoscere le stanze di Pompei. Pochi vasi, alcune sedie, della cui leggerezza ed eleganza fa fede la Stele di Egeso (fig. 304), una cassapanca, una lira appesa alla parete: ecco l'arredamento d'una stanza ateniese. Le opere della grande arte decoravano e riempivano gli edifici pubblici, i loggiati e le piazze.

Nell'età ellenistica si perdette il senso severo ed elevato dello stile classico, che voleva piena corrispondenza con la materia, onde le sedie del V secolo sembrano nate dal legno, come le statue frontonali del Partenone sembrano pensate nel marmo; e da una parte l'uso perfezionato del tornio, dall'altra le nuove forme della vita, portarono uno stile più complicato e di lusso: elegante sempre, ma di una eleganza troppo spesso scompagnata dal buon gusto, specialmente nell'età romana, e però falsa. Nacquero allora i grandi tavoli di marmo coi piedi a zampa di leone, i tripodi sorretti da sfingi alate e da satiri osceni, i lampadari portati da sileni ebbri, ed altri mobili di proporzioni maggiori, sopracarichi di intarsi, di intagli e di rilievi, magnifici per sè, ma che, applicati ai mobili, in taluni casi prostrano l'arte a totale servigio del lusso.

Capitolo IV. — L'Italia e Roma.

88. — I Romani non nacquero all'arte, ma soltanto alle armi ed al diritto. Quando rifulsero i primi capolavori dell'arte ellenica, la Grecia aveva già creato il più splendido monumento artistico che si possa imaginare: la sua lingua divina, fiorente in una varia ed inesauribile armonia e bellezza di forme nei tre dialetti gloriosi, fiori immortali delle tre primavere di quel popolo, che compì la missione della bellezza nel mondo. A Roma, invece, fiorente già l'Atticismo, si parlava una lingua durissima e rozza, ostinata in un consonantismo inflessibile ed in un vocalismo cupo; fatta per la espressione della forza civile e militare, per l'impero della legge, non mai per materiare di bellezza un'idea, nè per favorire il nascere e lo svolgimento dell'arte.

Ma cinque secoli dopo la fondazione dell'Urbe, i Romani vennero in relazione coi Greci di Taranto e di Sicilia, di quelle belle e felici terre meridionali, dove le lettere e le arti erano fiorite con rigoglio non minore che in Grecia. Videro le magnifiche statue che popolavano i teatri, i ginnasi ed i templi, e le meraviglie di quell'architettura che pareva avesse fermato la musica nel marmo; assisterono ai ludi tragici e comici, e provarono il fascino della favella soave. Si destarono nell'intimo loro i germi latenti della remota fratellanza coi Greci, e compresero che c'erano suoni più cari agli orecchi che non fossero i canti degli Arvali e dei Salii, e forme più belle agli occhi che non le angolose imagini dei numi latini.

Così, dopo la prima Guerra Punica, divenne possibile un'arte romana.

***

89. — Ma nella Penisola nostra c'era stato uno svolgimento d'arte anche prima che sorgessero le colonie dei Greci; e dovette esercitare in Roma, durante i primi cinque secoli della sua esistenza, un certo influsso, del quale, per quanto privo di forza fecondatrice, è necessario si tenga conto.

A prescindere dai monumenti della civiltà litica, che si trovavano sparsi per tutta Italia, e da quelli della civiltà del bronzo e del ferro nelle palafitte e nelle terremare della regione del Po, (le terremare sono una specie di palafitte in terra ferma), nelle tombe di Villanova presso Bologna, di Este e dei Colli Euganei, i principali rappresentanti della più antica **arte italica** furono gli **Etruschi**, che colonizzarono il centro della Penisola circa il mille a. C., e vennero, secondo la tradizione, dall'Asia Minore. (V. pag. 92-95).

L'architettura paleoitalica comincia con le *mura ciclopiche* delle città, analoghe a quelle dell'età micenea, e si svolge poi sotto evidenti influssi orientali (egizi e fenici), cartaginesi e greci.

Poco sappiamo dei più antichi *templi*, perchè neppure uno è giunto fino a noi, e solo possiamo formarci un'idea dei posteriori dalla descrizione elementare che ne scrisse Vitruvio. Si elevavano sopra un alto basamento, di forma quasi quadrata, al quale si accedeva per una scalinata scoperta che si estendeva lungo tutta la facciata; constavano di un atrio tetrastilo, simile a quello dei prostili, e di una cella divisa in tre parti. Le colonne, che si chiamano *toscane*, somigliavano alle doriche, ma posavano sopra una base e non avevano solchi; erano più alte, e gli intercolumni assai larghi, rendendo così evidente la derivazione dall'originaria costruzione in legno. La trabeazione risultava di elementi dorici e ionici, e tutta la decorazione plastica era di terra cotta, ma disposta come nei templi greci. (V. Tav. XVII).

Meglio conosciute sono le *tombe*, le più antiche scavate nella roccia, prima in senso verticale, e poi nell'orizzontale, talora con facciate architettoniche; le posteriori a tumulo, ora in forma di tronco di cono semplice, ora di grandi basamenti, che comprendono la camera sepolcrale, sormontati da uno o da più coni tronchi; (la tomba « degli Orazi e Curiazi », presso Albano, è sormontata da cinque coni). Il soffitto delle camere sepolcrali è fatto a strati sempre più sporgenti lateralmente verso l'interno, a volta, a tetto displuviato come quello delle case, e talvolta è anche piano e sostenuto da pilastri. Le pareti erano decorate con pitture, ed insieme con gli estinti erano sepolti oggetti vari, talora ricchissimi ornamenti d'oro e d'argento, ma specialmente armi e vasi. I corpi dei morti erano collocati su panche di pietra od in sarcofagi di argilla; nelle tombe a cremazione le ceneri erano poste in *urne cinerarie*, spesso adorne di importanti bassorilievi. (V. Tav. XVII e fig. 327 e 330).

Le più antiche di tali urne d'argilla presentano la forma originaria della *casa italica*, che riceveva luce soltanto per la porta d'ingresso. Prima ebbe forma rotonda, poi ovale, in fine rettangolare; furono aggiunti in seguito altri vani minori. Nel vano centrale, interamente coperto dal tetto, chiamato più tardi *atrium testudinatum*, era il focolare, e ai due fianchi di questo si aprivano due ale, per le quali aveva pure accesso la luce. Il bisogno di liberare la casa dai danni del fumo, e il desiderio di maggior luce, determinò, in età relativamente assai tarda, il partito dell'apertura nel tetto, sopra l'atrio, come apprendiamo dalle case di Pompei. (Cfr. fig. 451 *atrium tuscanicum*).

L'elemento più importante dell'architettura etrusca è la *volta*, costruita con pietre cuneiformi, come già in tempi ben più antichi presso gli Egizi e i Mesopotamici. Dagli Etruschi passò ai Romani, che ne fecero amplissimo e magnifico uso, creando la volta a crociera e la cupola.

90. — Si credette un tempo che le *arti del disegno* avessero raggiunto presso gli etruschi un grado eminente, perchè non si sapeva ancora che gli splendidi vasi trovati nelle tombe d'Etruria, non erano altrimenti etruschi, ma si greci ed ateniesi; laddove alle fabbriche etrusche sono da attribuirsi soltanto i cosidetti *vasi di bucchero*, di argilla affumicata, adorni di rilievi di carattere orientale e ionico arcaico. (v. fig. 332).

Oggi si sa con sicurezza che l'arte etrusca non andò al di là dello stadio arcaico e giunta ad un certo periodo non fece quasi, se non ripetere quanto aveva prodotto. Tutto ciò che oltrepassa i limiti d'un arcaismo progredito, non è già etrusco ma greco, venuto per importazione o per copia.

Nella **plastica** gli artisti etruschi si distinsero come modellatori di *statue di terra cotta*, delle quali ci offrono notevoli esempi le figure giacenti sui **sarcofagi** (Sarcofagi di Cervetri nel Louvre e nel Museo Britannico). Mancano a queste figure il senso della proporzione ed il sentimento della bellezza; vi risalta invece il sentimento della vita, la ricerca energica del carattere personale, con disdegno di tutto che potrebbe dirsi idealistico: ed in ciò appunto consiste l'originalità dell'arte italica.

Negli ultimi tempi della loro attività artistica, produssero anche delle statue belle, alla maniera greca, come quelle del frontone d'un tempio di *Luni*, che ora sono nel Museo di Firenze; ma pur troppo non possono considerarsi come opere originali.

Rarissime volte trattarono il marmo, al quale, oltre la terracotta, preferirono il bronzo, l'alabastro e l'avorio; invece non sono rari i bassorilievi in pietra, come le *steli sepolcrali* di Volterra e di Fiesole, ed i cippi di Chiusi, che presentano evidenti tratti di derivazione ionica. Un singolarissimo cippo possiede il Museo Barracco di Roma, nel quale il carattere ionico è anche più evidente che altrove. (fig. 326).

Notevoli sono anche le *steli sepolcrali* di Bologna, che datano dal V secolo in poi, e presentano talora una forma a ferro di cavallo, con tre o più zone di bassori-

lievi; e più ancora i bassorilievi delle *urne sepolcrali* di Perugia, Chiusi e Volterra, che furono in uso nel III e nel II secolo, dopo la conquista romana. Quest'ultime presentano nel maggior numero dei casi delle scene desunte dalla mitologia e dalle leggende eroiche dei Greci, trattate per lo più con poca arte e senza esatta comprensione dei diversi miti; sopra il coperchio sono scolpite delle figure grosse e tozze, ben diverse da quelle magre e allungate dei sarcofagi antichi. (Fig. 330).

91. — Come lavoratori del *bronzo* gli Etruschi ebbero vanto maggiore. Le scoperte di **Villanova**, di **Marzabotto** e della **Certosa di Bologna** rivelarono che anche prima del fiorire dell'industria etrusca, c'era stata in Italia un'arte progredita di incidere disegni sopra lamine di bronzo e di lavorarle a sbalzo. Ciò appare specialmente nelle *ciste* (vasi cilindrici, ornati di decorazioni geometriche e figurate a graffito; v. Tav. XVII), e nelle *situle* (di forma simile alle moderne pentole (fig. 323 e 325); sono decorate di rappresentanze figurate a sbalzo, distribuite in tre e più zone sovraposte). — Gli Etruschi fecero specialmente prova della loro abilità, desunta quasi di peso dai Greci, nel decorare a graffito con figurazioni mitologiche *specchi* e *ciste*, imitando le rappresentanze dei vasi attici. Ma anche i prodotti più belli di quest'arte sono assai tardivi, e non sempre è facile distinguere se provengano dall'Etruria o dalla Campania ellenistica.

L'oggetto più celebre è la « **Cista Ficoroni** » del Museo Kircheriano di Roma, lavorata da *Novio Plautio*, che vi disegnò in istile robusto e bello una scena del ciclo argonautico. (Tav. XVII).

Le suppellettili e le armi di bronzo dell'industria etrusca, furono celebri anche presso i Greci, che le chiamavano « tirrene »; sopra tutto meritano menzione i **candelabri** ed i **tripodi**, nonchè le svariatissime **statuette** decorative.

Di maggiori proporzioni sono la « **Lupa Capitolina** » (fig. 334), che risale al V secolo e ricorda i nostri bronzi medievali, il « **Marte di Todi** », e la bellissima « **Chimera di Arezzo** »; ma è quasi certo che quest'ultima è un lavoro **greco** d'arte **corintia**. Infine sono da citarsi una statua d'*Atena* e quella di *Aulo Metello*, detto « l'**Arringatore** », nel Museo di Firenze, le quali appartengono agli ultimi tempi e sono più greche che etrusche. (V. fig. 328 e 331).

92. — Le camere sepolcrali delle necropoli etrusche sono spesso decorate di **pitture murali**. Le più antiche risalgono al **secolo VI**; sono di carattere **mitico e fantastico**, di forme dure e colori vivaci, e già fanno presupporre la conoscenza dei vasi greci.

Nel **V secolo** troviamo un gruppo di pitture **realistiche**, rappresentanti lotte ed esercizi ginnastici, danze, conviti, cacce, ed altre scene della vita quotidiana; questo stile raggiunge maggiore espressione di vita circa la fine del V secolo, ed un carattere più festoso e più libero.

Finalmente s'incontra un gran numero di dipinti, appartenenti al **secolo IV**, nei quali predominano i **soggetti mitologici greci**, al solito più volte fraintesi, misti di qualche elemento di **mitologia occidentale**. In quest'ultimo gruppo la pittura etrusca giunge fino agli effetti d'ombra e di luce, e tocca una libertà non disgiunta da vigorosa rudezza, che richiama sì ai Greci, ma presenta anche un innegabile carattere originale di forza e precisione italica. (Tav. XVIII).

* * *

93. — Nella storia dell'arte di **Roma** si distinguono due epoche: la *preellenistica* e la *greco-romana*; ed in quest'ultima tre classi: arte greco-romana, arte romana propriamente detta, ed arte provinciale.

La *prima epoca* si può far giungere fino al III secolo a. C. ed ha carattere **etrusco**, con rari influssi greci, e per lo più indiretti.

Si possono citare di questa età le *mura* dette « di Servio Tullio », che si vogliono far risalire al VI secolo (cfr. fig. 337); la *Cloaca massima*, grandiosa costruzione attribuita all'etrusco re Tarquinio (fig. 335); il *Tullianum* antichissimo ed il *Carcer* a volta, edificato più tardi sopra di esso (figura 356); il *Tempio di Giove Capitolino*, edificato da personale etrusco, e quello di *Saturno* sotto il Capitolino (498 a. C.); la *Curia* nel Foro; il *Tempio dei Dioscuri*, eretto nel Foro dopo la vittoria sui Latini (496 a. C.); la *Tribuna oratoria* nel Foro medesimo, adorna dei **rostri navali** tolti ad Anzio (338); il *Tempio d'Esculapio* nell'Isola Tiberina, e quelli della *Spes* e di *Janus* nel « Foro olitorio »; le *Tabernae* (cfr. fig. 368) e le *Maeniana* (gallerie) nel Foro; gli *acquedotti* sostenuti da arcate ed i *ponti*, fra i quali antichissimo il *Pons Sublicius*. Ma si tratta per lo più di monumenti riedificati e trasformati nei secoli posteriori, e però non è possibile apprezzarli secondo il loro carattere originale.

Si tramanda che nei primi anni del V secolo vennero a Roma gli artisti greci *Damofilo* e *Gorgaso*, e fecero la decorazione plastica e pittorica del **tempio di Cerere** presso il « Foro boario »; che abbiano esercitato un influsso sull'architettura romana non pare, ed anche nel campo della plastica dovettero esercitarne ben poco.

Le più antiche *opere plastiche* romane furono in **cera**, in **legno** ed in **terracotta**; nel V secolo si cominciò ad adornare i templi con statue di **bronzo**, e si ha pure memoria di *ritratti* scolpiti in pietra, di **statue ideali** degli antichi re, e di **monumenti** eretti agli eroi di Roma, come quello equestre di **Furio Camillo** (poco dopo il 396 a. C.), e quello di **Gaio Duilio** (c. 260 a. C.). In seguito ad un oracolo furono dedicate davanti la Curia due statue, una di **Pitagora**, l'altra di **Alcibiade**, al tempo delle guerre Sannitiche, ed altri esempi simili si potrebbero citare; ma sempre senza alcuna utilità, perchè delle opere romane della prima epoca non possediamo nè avanzi nè descrizioni sufficienti.

94. — Assai importante invece, come un punto luminoso fra le tenebre, è un monumento funebre della prima metà del III secolo, decorato con motivi architettonici greci e rosette orientali: il *Sarcofago di L. C. Scipione Barbato* (fig. 339). E' certamente opera di artista greco, ma si può vedere in esso soltanto una prima concessione della severità romana alla grazia ellenica, perchè, secondo ogni apparenza, non è un'opera liberamente concepita, ma fatta secondo norme imposte all'esecutore dal committente. Dall'età di questo sarcofago in poi, la cultura e l'arte greca continuano ad esercitare in Roma la loro azione con un crescente incalzare; ed è molto significativo che **Antioco Epifane** (176-164 a. C.) chiamò in Atene l'architetto romano *Cossutio*, perchè desse opera al compimento dell'Olimpieo.

Nel 212 i soldati di Marcello spogliarono Siracusa; nel 210 Fulvio Flacco portò a Roma le opere d'arte di Capua, e Fabio Massimo nel 209 quelle di Taranto; dopo la vittoria di Cinocefale (197 a. C.) T. Quinzio Flaminino portò numerose opere dalla Macedonia; e del pari M. Fulvio Nobiliore nel 187, L. Cornelio Scipione dopo prostrato Antioco. Emilio Paolo dopo la vittoria di Pidna (167), Mummio dopo la caduta di Corinto (146), portarono in patria, insieme ad un'infinità di **libri**, un numero stragrande dei più insigni **tesori artistici** della **Grecia**, e **scultori** ed **architetti greci**, perchè edificassero in Roma ciò che alle città greche non era possibile rubare. Così i trionfi romani sopra la Grecia, si tramutarono in trionfi della civiltà e dell'arte greca sullo spirito romano.

I. *L'Architettura romana.*

95. — I monumenti dell'*architettura romana* sono conservati in tale numero, che è possibile farsene un'idea quasi completa. Difficile è per contrario determinare il grado di originalità dai Romani raggiunto, perchè sono distrutti i principali monumenti ellenistici dai quali essi trassero inspirazione.

Lo *stile dorico*, che sembrerebbe il più corrispondente al loro severo carattere, fu pochissimo usato dai Romani, che lo trattarono con eccessiva libertà, dando alle colonne una base, ommettendo i solchi e spesso perfino i triglifi.

Lo *stile ionico* fu invece seguito con relativa fedeltà nel *Tempio « della Fortuna Virile »* (che è della Mater Matuta), ed in qualche altro esempio; ma in moltissimi casi si trovano le volute piegate verso il basso, e sono numerosi gli esempi di capitelli con quattro volute angolari. Bruttissimo appare il ritmo ionico nel *Tempio di Saturno*; ma quanto avanza di esso è dovuto ad una ricostruzione del IV secolo d. C. (v. fig. 354)

Trovò invece larghissima e splendida adozione lo *stile corintio*; sia perchè fioriva nel tempo che i Romani vennero in relazione coi Greci, sia perchè i templ della famosa austerità romana erano passati per sempre, e già si desideravano forme più raffinate e di lusso. Le foglie d'**acanto** divennero più molli, secondo la natura dell'acanto italico, e furono più accentuate le volute degli steli ai quattro angoli dell'abaco; finalmente furono considerate come indipendenti dalla parte floreale, e chiuse entro un echino ionico, corrente sopra la doppia corona acantina. Nacque così (circa la fine del I secolo d. C.) uno stile, che male si chiama *ordine composito*, perchè non presenta già una composizione, ma sì un processo di ibridismo degenerativo.

Il **fusto** delle colonne romane è spesso liscio; talvolta scanalato soltanto nella parte superiore (due terzi); in qualche caso le scanalature sono riempite con bastoncini. Le **trabeazioni** sono decorate con molta profusione di **fregi floreali**, di **cimase** e di **astragali**; perdono spesso il loro carattere di sostegno, e sono usate volentieri come partito di coronamento decorativo, talvolta anche negli interni. Anche le colonne sono costrette non poche volte ad un ufficio puramente decorativo, e talora dalle foglie dei loro capitelli fanno capolino delle figure. Spesso posano sopra alti piedistalli, perchè possano raggiungere la voluta altezza senza assumere proporzioni anarmoniche.

Di invenzione prettamente romana sono le *mensole*, che in più casi sostengono anche da sole le trabeazioni.

Ma il carattere distintivo è dato all'ar-

A.-B. **Ricostruzione del tempio etrusco** secondo Vitruvio (sopra), e secondo l'arch. Semper (sotto).

D. **Specchio etrusco** trovato a Cervetri (Caere); nel Museo Britannico di Londra. — Sul rovescio dello specchio è incisa la rappresentanza di Menelao che ritrova Elena e la minaccia colla spada: Teti gli trattiene il braccio. Dietro di Elena, avvinghiata al Palladio, si vede Afrodite; Aiace e Polyssena sono spettatori indifferenti. La scena è derivata da una pittura greca rappresentante Cassandra inseguita da Aiace. — In alto si vede la quadriga d'Eos; in basso Eracle.

C. **Camera sepolcrale etrusca.** (Tomba Campana, presso Cervetri).

La *cista Ficoroni* è uno dei più insigni monumenti d'arte pervenutici dall'antichità.

E' improprio chiamarla etrusca, perchè fu lavorata in Roma da un artista che fu probabilmente d'origine greca.

La grande rappresentanza del mito argonautico incisa attorno il cilindro della cista, notevole per la grande maestria paesistica e figurativa, e la composizione sapiente, è desunta direttamente da una pittura greca del IV secolo a. C.

F. **Parte principale della rappresentanza argonautica della Cista Ficoroni.** Polluce, assistito da Atena, lega ad un albero il re dei Bebryci, Amyco. A d. la nave Argo; a s. la figura alata di Borea, favorevole agli Argonauti.

E. **La « Cista Ficoroni »** nel Museo Kircheriano di Roma. — Porta l'inscrizione: *Novios Plautios med Romai fecid; Dindia Macolnia fileai dedit.* Appartiene al III sec. a. C.

lievi; e più ancora i bassorilievi delle *urne sepolcrali* di **Perugia, Chiusi e Volterra**, che furono in uso nel III e nel II secolo, dopo la conquista romana. Quest'ultime presentano nel maggior numero dei casi delle scene desunte dalla mitologia e dalle leggende eroiche dei Greci, trattate per lo più con poca arte e senza esatta comprensione dei diversi miti; sopra il coperchio sono scolpite delle figure grosse e tozze, ben diverse da quelle magre e allungate dei sarcofagi antichi. (Fig. 330).

91. — Come lavoratori del *bronzo* gli Etruschi ebbero vanto maggiore. Le scoperte di **Villanova**, di **Marzabotto** e della **Certosa di Bologna** rivelarono che anche prima del fiorire dell'industria etrusca, c'era stata in Italia un'arte progredita di incidere disegni sopra lamine di bronzo e di lavorarle a sbalzo. Ciò appare specialmente nelle *ciste* (vasi cilindrici, ornati di decorazioni geometriche e figurate a graffito; v. Tav. XVII), e nelle *situle* (di forma simile alle moderne pentole (fig. 323 e 325); sono decorate di rappresentanze figurate a sbalzo, distribuite in tre e più zone sovraposte). — Gli Etruschi fecero specialmente prova della loro abilità, desunta quasi di peso dai Greci, nel decorare a graffito con figurazioni mitologiche *specchi* e *ciste*, imitando le rappresentanze dei vasi attici. Ma anche i prodotti più belli di quest'arte sono assai tardivi, e non sempre è facile distinguere se provengano dall'Etruria o dalla Campania ellenistica.

L'oggetto più celebre è la **« Cista Ficoroni »** del Museo Kircheriano di Roma, lavorata da *Novio Plautio*, che vi disegnò in istile robusto e bello una scena del ciclo argonautico. (Tav. XVII).

Le suppellettili e le **armi** di **bronzo** dell'industria etrusca, furono celebri anche presso i Greci, che le chiamavano « tirrene »; sopra tutto meritano menzione i **candelabri** ed i **tripodi**, nonchè le svariatissime **statuette** decorative.

Di maggiori proporzioni sono la **« Lupa Capitolina »** (fig. 334), che risale al V secolo e ricorda i nostri bronzi medievali, il **« Marte di Todi »**, e la bellissima **« Chimera di Arezzo »**: ma è quasi certo che quest'ultima è un lavoro greco d'arte corintia. Infine sono da citarsi una statua d'*Atena* e quella di *Aulo Metello*, detto **« l'Arringatore »**, nel Museo di Firenze, le quali appartengono agli ultimi tempi e sono più greche che etrusche. (V. fig. 328 e 331).

92. — Le camere sepolcrali delle necropoli etrusche sono spesso decorate di **pitture murali**. Le più antiche risalgono al **secolo VI**; sono di carattere **mitico e fantastico**, di forme dure e colori vivaci, e già fanno presupporre la conoscenza dei vasi greci.

Nel **V secolo** troviamo un gruppo di pitture **realistiche**, rappresentanti lotte ed esercizi ginnastici, danze, conviti, cacce, ed altre scene della vita quotidiana: questo stile raggiunge maggiore espressione di vita circa la fine del V secolo, ed un carattere più festoso e più libero.

Finalmente s'incontra un gran numero di dipinti, appartenenti al **secolo IV**, nei quali predominano i **soggetti mitologici greci**, al solito più volte fraintesi, misti di qualche elemento di **mitologia occidentale**. In quest'ultimo gruppo la pittura etrusca giunge fino agli effetti d'ombra e di luce, e tocca una libertà non disgiunta da vigorosa rudezza, che richiama sì ai Greci, ma presenta anche un innegabile carattere originale di forza e precisione italica. (Tav. XVIII).

***

93. — Nella storia dell'arte di **Roma** si distinguono due epoche: la *preellenistica* e la *greco-romana*; ed in quest'ultima tre classi: arte greco-romana, arte romana propriamente detta, ed arte provinciale.

La *prima epoca* si può far giungere fino al III secolo a. C. ed ha carattere etrusco, con rari influssi greci, e per lo più indiretti.

Si possono citare di questa età le *mura* dette « di Servio Tullio », che si vogliono far risalire al VI secolo (cfr. fig. 337); la *Cloaca massima*, grandiosa costruzione attribuita all'etrusco re Tarquinio (fig. 338); il *Tullianum* antichissimo ed il *Carcer* a volta, edificato più tardi sopra di esso (figura 356); il *Tempio di Giove Capitolino*, edificato da personale etrusco, e quello di *Saturno* sotto il Capitolino (498 a. C.); la *Curia* nel Foro; il *Tempio dei Dioscuri*, eretto nel Foro dopo la vittoria sui Latini (496 a. C.); la *Tribuna oratoria* nel Foro medesimo, adorna dei rostri navali tolti ad Anzio (338); il *Tempio d'Esculapio* nell'Isola Tiberina, e quelli della *Spes* e di *Janus* nel « Foro olitorio »; le *Tabernae* (cfr. fig. 368) e le *Maeniana* (gallerie) nel Foro; gli *acquedotti* sostenuti da arcate ed i *ponti*, fra i quali antichissimo il *Pons Sublicius*. Ma si tratta per lo più di monumenti riedificati e trasformati nei secoli posteriori, e però non è possibile apprezzarli secondo il loro carattere originale.

Si tramanda che nei primi anni del V secolo vennero a Roma gli artisti greci *Damofilo* e *Gorgaso*, e fecero la decorazione plastica e pittorica del tempio di Cerere presso il « Foro boario »; che abbiano esercitato un influsso sull'architettura romana non pare, ed anche nel campo della plastica dovettero esercitarne ben poco.

Le più antiche *opere plastiche* romane furono in cera, in legno ed in terracotta; nel V secolo si cominciò ad adornare i templi con statue di bronzo, e si ha pure memoria di *ritratti* scolpiti in pietra, di statue ideali degli antichi re, e di monumenti eretti agli eroi di Roma, come quello equestre di Furio Camillo (poco dopo il 396 a. C.), e quello di Gaio Duilio (c. 260 a. C.). In seguito ad un oracolo furono dedicate davanti la Curia due statue, una di Pitagora, l'altra di Alcibiade, al tempo delle guerre Sannitiche, ed altri esempi simili si potrebbero citare; ma sempre senza alcuna utilità, perchè delle opere romane della prima epoca non possediamo nè avanzi nè descrizioni sufficienti.

94. — Assai importante invece, come un punto luminoso fra le tenebre, è un monumento funebre della prima metà del III secolo, decorato con motivi architettonici greci e rosette orientali: il *Sarcofago di L. C. Scipione Barbato* (fig. 339). E' certamente opera di artista greco, ma si può vedere in esso soltanto una prima concessione della severità romana alla grazia ellenica, perchè, secondo ogni apparenza, non è un'opera liberamente concepita, ma fatta secondo norme imposte all'esecutore dal committente. Dall'età di questo sarcofago in poi, la cultura e l'arte greca continuano ad esercitare in Roma la loro azione con un crescente incalzare; ed è molto significativo che Antioco Epifane (176-164 a. C.) chiamò in Atene l'architetto romano *Cossutio*, perchè desse opera al compimento dell'Olimpieo.

Nel 212 i soldati di Marcello spogliarono Siracusa; nel 210 Fulvio Flacco portò a Roma le opere d'arte di Capua, e Fabio Massimo nel 209 quelle di Taranto; dopo la vittoria di Cinocefale (197 a. C.) T. Quinzio Flaminino portò numerose opere dalla Macedonia; e del pari M. Fulvio Nobiliore nel 187, L. Cornelio Scipione dopo prostrato Antioco, Emilio Paolo dopo la vittoria di Pidna (167), Mummio dopo la caduta di Corinto (146), portarono in patria, insieme ad un'infinità di libri, un numero stragrande dei più insigni tesori artistici della Grecia, e scultori ed architetti greci, perchè edificassero in Roma ciò che alle città greche non era possibile rubare. Così i trionfi romani sopra la Grecia, si tramutarono in trionfi della civiltà e dell'arte greca sullo spirito romano.

I. *L'Architettura romana.*

95. — I monumenti dell'*architettura romana* sono conservati in tale numero, che è possibile farsene un'idea quasi completa. Difficile è per contrario determinare il grado di originalità dai Romani raggiunto, perchè sono distrutti i principali monumenti ellenistici dai quali essi trassero inspirazione.

Lo *stile dorico*, che sembrerebbe il più corrispondente al loro severo carattere, fu pochissimo usato dai Romani, che lo trattarono con eccessiva libertà, dando alle colonne una base, ommettendo i solchi e spesso perfino i triglifi.

Lo *stile ionico* fu invece seguito con relativa fedeltà nel *Tempio « della Fortuna Virile »* (che è della Mater Matuta), ed in qualche altro esempio; ma in moltissimi casi si trovano le volute piegate verso il basso, e sono numerosi gli esempi di capitelli con quattro volute angolari. Bruttissimo appare il ritmo ionico nel *Tempio di Saturno*; ma quanto avanza di esso è dovuto ad una ricostruzione del IV secolo d. C. (v. fig. 354)

Trovò invece larghissima e splendida adozione lo *stile corintio*; sia perchè fioriva nel tempo che i Romani vennero in relazione coi Greci, sia perchè i tempi della famosa austerità romana erano passati per sempre, e già si desideravano forme più raffinate e di lusso. Le foglie d'acanto divennero più molli, secondo la natura dell'acanto italico, e furono più accentuate le volute degli steli ai quattro angoli dell'abaco; finalmente furono considerate come indipendenti dalla parte floreale, e chiuse entro un echino ionico, corrente sopra la doppia corona acantina. Nacque così (circa la fine del I secolo d. C.) uno stile, che male si chiama *ordine composito*, perchè non presenta già una composizione, ma sì un processo di ibridismo degenerativo.

Il fusto delle colonne romane è spesso liscio; talvolta scanalato soltanto nella parte superiore (due terzi); in qualche caso le scanalature sono riempite con bastoncini. Le trabeazioni sono decorate con molta profusione di fregi floreali, di cimase e di astragali; perdono spesso il loro carattere di sostegno, e sono usate volentieri come partito di coronamento decorativo, talvolta anche negli interni. Anche le colonne sono costrette non poche volte ad un ufficio puramente decorativo, e talora dalle foglie dei loro capitelli fanno capolino delle figure. Spesso posano sopra alti piedistalli, perchè possano raggiungere la voluta altezza senza assumere proporzioni anarmoniche.

Di invenzione prettamente romana sono le *mensole*, che in più casi sostengono anche da sole le trabeazioni.

Ma il carattere distintivo è dato all'ar-

A.-B. **Ricostruzione del tempio etrusco** secondo Vitruvio (sopra), e secondo l'arch. Semper (sotto).

D. **Specchio etrusco** trovato a Cervetri (Caere): nel Museo Britannico di Londra. — Sul rovescio dello specchio è incisa la rappresentanza di Menelao che ritrova Elena e la minaccia colla spada: Teti gli trattiene il braccio. Dietro di Elena, avvinghiata al Palladio, si vede Afrodite; Aiace e Polyssena sono spettatori indifferenti. La scena è derivata da una pittura greca rappresentante Cassandra inseguita da Aiace. — In alto si vede la quadriga d'Eos; in basso Eracle.

C. **Camera sepolcrale etrusca**. (Tomba Campana, presso Cervetri).

La *cista Ficoroni* è uno dei più insigni monumenti d'arte pervenutici dall'antichità.

E' improprio chiamarla etrusca, perchè fu lavorata in Roma da un artista che fu probabilmente d'origine greca.

La grande rappresentanza del mito argonautico incisa attorno il cilindro della cista, notevole per la grande maestria paesistica e figurativa, e la composizione sapiente, è desunta direttamente da una pittura greca del IV secolo a. C.

E. **La « Cista Ficoroni »** nel Museo Kircheriano di Roma. — Porta l'inscrizione: *Novios Plautios med Romai fecid; Dindia Macolnia fileai dedit.* Appartiene al III sec. a. C.

F. **Parte principale della rappresentanza argonautica della Cista Ficoroni**. Polluce, assistito da Atena, lega ad un albero il re dei Bebryci, Amyco. A d. la nave Argo; a s. la figura alata di Borea, favorevole agli Argonauti.

C. **Scena di banchetto famigliare**, nella tomba chiamata « Grotta dei vasi dipinti », a Corneto. — Appartiene alla pienezza del secolo V a. C. A Corneto si trova il secondo gruppo principale delle pitture etrusche, con rappresentanze desunte sempre dalla vita d'ogni giorno. Il carattere generale è più greco che nazionale. Notisi che l'uomo, in questa pittura, tiene in mano una coppa greca; ed in questa stessa tomba sono dipinti sopra un tavolo parecchi vasi greci a figure nere.

B. **Testa d'un cantore**, dalle pitture parietali d'una camera sepolcrale etrusca presso Corneto (Tarquinii), detta « Tomba del citaredo ». — Appartiene alla fine del V secolo, ed a quel periodo della pittura etrusca nel quale comincia ad essere resa con vera efficacia artistica la espressione dei volti.

A. **Tavole fittili dipinte**, da una tomba di Cervetri (Caere); ora a Parigi, nel Museo del Louvre. — E' rappresentato un sacrificio funebre; la donna defunta è portata da un genio alato. Questa pittura è attribuita alla seconda metà del VI, o al principio del V secolo a. C., e richiama alle ceramografie greche a figure nere su fondo rosso: si noti il viso della donna dipinto in bianco.

E. **Prigionieri troiani condotti ad Achille per il sacrificio funebre**. — Pittura parietale della « Tomba François », a Vulci. Appartiene al III secolo a. C., nel quale la pittura etrusca giunge abbastanza vicino alla grande arte greca contemporanea. In quest'epoca prevalgono i soggetti mitologici, e compaiono anche scene della storia nazionale.

D. **Scene di banchetto, danza e caccia**, dipinte sulle pareti della tomba detta « Grotta Querciola », presso Corneto. — Appartengono alla fine del V secolo. Il disegno è rigido ed il costume nazionale; ma pure spira da queste pitture la festività greca.

chitettura romana dagli *archi* e dalle *volte*. Senza questi potenti ausiliari, essa non avrebbe potuto toccare il carattere di grandiosità, che la distingue. Anzi può dirsi che, prescindendo dal tempio, (il quale non costituisce già il massimo compito come in Grecia, ma tiene un posto relativamente subordinato), nelle basiliche, nei teatri, nelle terme, nei palazzi e negli archi trionfali di Roma, gli elementi architettonici greci sono semplicemente aggiunti agli archi ed alle volte; però la loro applicazione riesce spesso arbitraria, e perdono facilmente il carattere nativo.

96. — Il **tempio** romano deriva da un temperamento di elementi etruschi e greci con grande preponderanza dei secondi. Fu preferita in principio la forma del prostilo, spesso pseudoperiptero, con atrio profondo (cfr. fig. 122 e 464): edificato sopra un alto basamento *(podio)*, al quale si accede per una scalinata corrente soltanto lungo la facciata principale. Piacquero anche i piccoli templi a rotonda, si peripteri (con cella) che *monopteri* (senza cella, a semplice colonnato); ed in seguito furono imitate tutte le maniere dei templi greci, e ne furono create di nuove; basti ricordare la grandiosa rotonda a cupola del **Panteon** (cfr. pagine 108-109) ed il tempio doppio colossale di *Venere e Roma*, col soffitto a volta (cfr. fig. 355).

Le **basiliche** traggono nome ed origine dai porticati reali delle città ellenistiche orientali. La più antica basilica fu eretta nel Foro da M. Porcio Catone nel 185 a. C. (cfr. fig. 368), e non più ricostruita dopo l'incendio che la distrusse nel 54 a. C. Rimangono invece scarsi avanzi delle basiliche edificate dai Censori Em. Lepido e Fulvio Nobiliore nel 179 a. C. (*Basilica Fulvia et Aemilia*, cfr. fig. 346-347). e da Giulio Cesare dal 54 a. C. in poi (*Basilica Julia*, cfr. ivi). ambedue ricostruite e rinnovate più volte. Altre sorsero in seguito, quando accanto all'antica piazza monumentale del Popolo Romano edificarono altri Fori i Cesari; ultima è la colossale « Basilica di Costantino », che meglio dovrebbe chiamarsi *Maxentiana*, dal nome del suo fondatore (cfr. pag. 114).

Questi edifici sono insieme le Borse ed i Tribunali dell'antica Roma, ossia palazzi pubblici nei quali si trattavano gli affari e si amministrava la giustizia. Di regola erano a tre navate; la navata di mezzo era più alta delle due laterali, e dava luce a tutto l'interno per finestre aperte nelle sue pareti superiori. Nella Bas. Giulia sembra che le doppie navate laterali fossero a due piani; e non erano già chiuse esternamente da mura piene, ma si aprivano in arcate sorrette da pilastri. Quest'ultimi erano decorati di semicolonne doriche, adornando così di eleganza greca la forza degli archi romani; partito usato per la prima volta nell'Archivio di Stato *(Tabularium)*, che fu edificato da Sulla o da Lutazio Catulo.

97. — Il primo **teatro** stabile in muratura fu eretto in Roma da *Pompeo* nel 55 a. C., e fu del tipo di quello di Mitilene. In una sala di questo teatro furono tenute adunanze del Senato, ed avvenne l'uccisione di Cesare. Fino allora un teatro stabile era stato giudicato superfluo e pernicioso dai Romani, e si sa che ne distrussero uno di legno nel 185 a. C. Lo stesso Pompeo non ardì costruire il suo teatro senza dargli un carattere sacro, facendolo passare come annesso al tempio di Venere Vittrice. Il secondo teatro importante fu quello di *Marcello* nell'età augustea (cfr. fig. 373); fu esso pure conforme al modello greco fondamentale. ma sorretto da archi e da volte, nel che è a vedersi la principale differenza fra l'architettura dei teatri greci e quella dei romani del I secolo a. C.

Ma era riservata agli Italici la creazione di un tipo. che può considerarsi nuovo: l'*amfiteatro*. risultante dalla unione di due cavee del teatro greco, l'una opposta all'altra, in modo da formare una sola cavea circolare od elittica. che comprende un'orchestra rotonda od ovale. scena adatta alle sanguinose lotte delle fiere e dei gladiatori. I più antichi esempi li offre la Campania (Amfiteatro di Pompei); ma l'esempio massimo è costituito dal colossale **Amfiteatro Flavio** di Roma (cfr. pag. 110).

Accanto al teatro è da ricordare il **circo**. E' corrispondente allo *stadio* dei Greci. e ne offre il più antico esempio, ed insieme il più grandioso, il *Circo massimo*, che occupava tutta la valle fra il Palatino e l'Aventino. Le due pendici dei colli si prestavano egregiamente per gli spettatori, come il piano intercedente, lungo e stretto, era adatto alle gare di corsa; però il luogo fu scelto dai Romani fino dai primi secoli della loro storia. Fu restaurato ed abbellito più volte, ed ebbe forma definitiva sotto Traiano. Era lungo 670 m. e largo m. 130; la sua pianta era un lungo rettangolo chiuso in fondo da un semicerchio. I sedili per gli spettatori, che poterono essere perfino trecentomila e più, erano allineati in gradini salienti, in modo non diverso che nei teatri, e sostenuti da volte ed arcate L'arena era divisa in due da una mediana longitudinale, chiamata *spina*, adorna di statue, edicole ed obelischi (cfr. fig. 434), in fondo, nel punto che si può identificare col centro del semicerchio, c'era la *meta*, che in origine fu una colonna in forma di cono alto e di breve diametro.

98. — Importantissime nella storia dell'architettura romana sono le **terme**, o bagni pubblici, i cui edifici, non sconosciuti ai Greci, ebbero in Roma uno straordinario sviluppo nell'età imperiale. Rivelano l'attitudine del genio romano a creare complessi di vani grandiosi, enormi sale coperte a volta od a cupola unite a stanze minori di forme varie ed eleganti, che le collegano e le circondano in una disposizione sapiente (cfr pag. 113).

Queste terme possono considerarsi in parte simili ai grandiosi **palazzi** ed alle **ville** colossali, che sorsero dopo la caduta della Repubblica. Rimangono considerevoli resti dei palazzi imperiali. sul Palatino. Notevolissimo è quello dei Flavi, *Domus Domitiana*, edificato sopra sostruzioni gigantesche fra le due cime del colle (Germalus e Palatium); presenta la disposizione fondamentale della casa italica, ma tutto vi era grandioso e decorato con singolare magnificenza. Di maggiori dimensioni fu il palazzo di *Settimio Severo*, che terminava verso l'Aventino con enormi loggiati sopra il Circo Massimo. e verso il Celio con un sontuoso edificio decorativo. il *Septizonium* (fig. 395): un complesso paragonabile ai favolosi castelli del Medioevo

Carattere di villa ebbe la « *Casa aurea* » di Nerone, edificata sulla Velia. e fu di splendore leggendario, ma un vero e proprio esempio di villa imperiale, ce lo offre ancora oggi la *Villa Adriana*, presso Tivoli, le cui rovine attestano un fasto inaudito (prima metà del II sec. d. C.).

Un' altra classe di monumenti caratteristici dell'architettura romana. è data dagli **archi di trionfo** e d'onore, dei quali non fu adorna solamente Roma. ma anche tutte le terre delle sue conquiste. Presentano la figura d'un ricchissimo portale, e sono sormontati da un alto piedistallo, chiamato attico. sul quale posavano i monumenti del trionfo. Erano scompartiti da colonne decorative. e adorni di fregi e bassorilievi. I più antichi furono ad un solo fornice, come in Roma quelli di *Druso*, di *Dolabella* e di *Tito* (cfr. fig. 388); più tardi ebbero talora due fornici laterali minori, come gli archi di *Settimio Severo* (cfr. fig. 355) e di *Costantino* (fig. 402). Si conoscono circa cento di siffatti monumenti; fra essi si distinguono, fuori di Roma, l'arco di *Traiano* a *Benevento*, quello dei *Sergi* a *Pola* (fig. 466), la grandiosa « *Porta de' Bórsari* » a *Verona* (265 d. C.); l'arco di *St. Remy*, che è forse il più antico, e quello di *Tiberio* ad *Orange*.

Nelle **tombe** i Romani non raggiunsero la finezza e la genialità dei Greci, ma toccarono talvolta una grandiosità, che richiama all'Egitto. La forma più antica fu anche in Roma la sotterranea; più tardi si edificarono tombe in forma di tempietti, di rotonde, che nell'età imperiale prendono dimensioni colossali, e di piramide. Una fra le tombe più antiche di Roma è il *Sepolcro degli Scipioni* (cfr. fig. 339); dell'età augustea sono la tomba rotonda di *Cecilia Metella* sulla via Appia, la *Piramide di Cestio* (fig. 375), ed il *Mausoleo d'Augusto* nel Campo Marzio. Quest'ultimo era una rotonda di 97 m. di diametro, sormontata da un tumulo conico di terra, piantato a cipressi; nel Medioevo fu una fortezza dei Colonna. Fu del pari adibito come fortezza, fino ai nostri giorni, il *Mausoleo d'Adriano* (pag. 112).

99. — Nell'età repubblicana i Romani edificarono con dadi di *tufo*, di *peperino* (tufo vulcanico grigio-azzurro), ed in *travertino* (pietra calcare bianca, che prende col tempo un colore gialletto); tale maniera chiamarono *opus quadratum*. Tagliarono il materiale anche in piccoli prismi quadratici, che messi in opera in senso traversale, posati sempre non già sopra una delle facce, ma sopra uno spigolo, formavano le murature chiamate *opus reticulatum*. Usarono anche l'*opus incertum*, che consiste nel murare con frammenti irregolari di pietra. Quest'ultimo modo venne in uso negli ultimi secoli della Repubblica, insieme colla costruzione a *mattoni* sovraposti orizzontalmente o in senso traversale: *opus lateritium*. — Augusto potè vantarsi che Roma era prima una città di mattoni, ed egli l'aveva trasformata in una città di *marmo*. Tuttavia i più grandiosi edifici dell'impero furono costruiti con mattoni, e il marmo servì soltanto di rivestimento. Piacquero anche in Roma il marmo *pario* ed il *pentelico*; ma il più bel marmo bianco fu il *lunense* (di Carrara), che si cominciò a cavare ai tempi d'Augusto. Ben presto furono preferiti i marmi variopinti ed i porfidi, quali il *giallo antico* (di Numidia), il *cipollino* (di Frigia e d'Eubea), il *nero antico* (d'Egitto), il *pavonazzetto* (di Frigia); il *verde antico* (di Coptos), il *porfido rosso* (d'Egitto). Fu molto usato anche il *granito* di Germania e d'Egitto.

II La scultura romana.

100. — Nel II secolo a. C. Roma era già piena di statue greche; nel I secolo si può dire che era già piena di scultori venuti di Grecia, e specialmente d'Atene.

Per quanto si spogliassero le città greche, non era possibile che le statue rubate bastassero a sodisfare tutti, che si erano innamorati dell'arte ellenica, e di essa volevano adornare le case loro e gli orti. Così avvenne che furono commesse agli artisti **copie degli antichi capolavori**, e questa fu la cagione d'una singolare attività, unica nella storia dell'arte, e fortunata per noi, che in grazia di essa possiamo formarci oggi un'idea, talvolta quasi sufficiente, di molte opere, i cui originali sono spariti per sempre.

Furono, in fondo, veri copisti anche i

A. **Tavole fittili dipinte**, da una tomba di Cervetri (Caere); ora a Parigi, nel Museo del Louvre. — E' rappresentato un sacrificio funebre; la donna defunta è portata da un genio alato. Questa pittura è attribuita alla seconda metà del VI, o al principio del V secolo a. C., e richiama alle ceramografie greche a figure nere su fondo rosso; si noti il viso della donna dipinto in bianco.

B. **Testa d'un cantore**, dalle pitture parietali d'una camera sepolcrale etrusca presso Corneto (Tarquinii), detta « Tomba del citaredo ». — Appartiene alla fine del V secolo, ed a quel periodo della pittura etrusca nel quale comincia ad essere resa con vera efficacia artistica la espressione dei volti.

C. **Scena di banchetto famigliare**, nella tomba chiamata « Grotta dei vasi dipinti », a Corneto. — Appartiene alla pienezza del secolo V a. C. A Corneto si trova il secondo gruppo principale delle pitture etrusche, con rappresentanze desunte sempre dalla vita d'ogni giorno. Il carattere generale è più greco che nazionale. Notisi che l'uomo, in questa pittura, tiene in mano una coppa greca: ed in questa stessa tomba sono dipinti sopra un tavolo parecchi vasi greci a figure nere.

D. **Scene di banchetto, danza e caccia**, dipinte sulle pareti della tomba detta « Grotta Querciola », presso Corneto. — Appartengono alla fine del V secolo. Il disegno è rigido ed il costume nazionale; ma pure spira da queste pitture la festività greca.

E. **Prigionieri troiani condotti ad Achille per il sacrificio funebre.** — Pittura parietale della « Tomba François », a Vulci. Appartiene al III secolo a. C., nel quale la pittura etrusca giunge abbastanza vicino alla grande arte greca contemporanea. In quest'epoca prevalgono i soggetti mitologici, e compaiono anche scene della storia nazionale.

chitettura romana dagli *archi* e dalle *volte*. Senza questi potenti ausiliari, essa non avrebbe potuto toccare il carattere di grandiosità, che la distingue. Anzi può dirsi che, prescindendo dal tempio, (il quale non costituisce gia il massimo compito come in Grecia, ma tiene un posto relativamente subordinato), nelle basiliche, nei teatri, nelle terme, nei palazzi e negli archi trionfali di Roma, gli elementi architettonici greci sono semplicemente aggiunti agli archi ed alle volte; però la loro applicazione riesce spesso arbitraria, e perdono facilmente il carattere nativo.

96. — Il **tempio** romano deriva da un temperamento di elementi etruschi e greci con grande preponderanza dei secondi. Fu preferita in principio la forma del prostilo, spesso pseudoperiptero, con atrio profondo (cfr. fig. 122 e 464): edificato sopra un alto basamento *(podio)*, al quale si accede per una scalinata corrente soltanto lungo la facciata principale. Piacquero anche i piccoli templi a rotonda, sì peripteri (con cella) che *monopteri* (senza cella, a semplice colonnato); ed in seguito furono imitate tutte le maniere dei templi greci, e ne furono create di nuove; basti ricordare la grandiosa rotonda a cupola del **Panteon** (cfr. pagine 108-109) ed il tempio doppio colossale di *Venere e Roma*, col soffitto a volta (cfr. fig. 355).

Le **basiliche** traggono nome ed origine dai porticati reali delle città ellenistiche orientali. La più antica basilica fu eretta nel Foro da M. Porcio Catone nel 185 a. C. (cfr. fig. 368), e non più ricostruita dopo l'incendio che la distrusse nel 54 a. C. Rimangono invece scarsi avanzi delle basiliche edificate dai Censori Em. Lepido e Fulvio Nobiliore nel 179 a. C. (*Basilica Fulvia et Aemilia*, cfr. fig. 346-347). e da Giulio Cesare dal 54 a. C. in poi (*Basilica Julia*, cfr. ivi), ambedue ricostruite e rinnovate più volte. Altre sorsero in seguito, quando accanto all'antica piazza monumentale del Popolo Romano edificarono altri Fori i Cesari. ultima e la colossale « Basilica di Costantino », che meglio dovrebbe chiamarsi *Maxentiana*, dal nome del suo fondatore (cfr. pag. 114).

Questi edifici sono insieme le Borse ed i Tribunali dell'antica Roma, ossia palazzi pubblici nei quali si trattavano gli affari e si amministrava la giustizia. Di regola erano a tre navate; la navata di mezzo era più alta delle due laterali, e dava luce a tutto l'interno per finestre aperte nelle sue pareti superiori. Nella Bas. Giulia sembra che le doppie navate laterali fossero a due piani; e non erano già chiuse esternamente da mura piene, ma si aprivano in arcate sorrette da pilastri. Quest'ultimi erano decorati di semicolonne doriche, adornando così di eleganza greca la forza degli archi romani; partito usato per la prima volta nell'Archivio di Stato *(Tabularium)*, che fu edificato da Sulla o da Lutazio Catulo.

97. — Il primo **teatro** stabile in muratura fu eretto in Roma da *Pompeo* nel 55 a. C., e fu del tipo di quello di Mitilene. In una sala di questo teatro furono tenute adunanze del Senato, ed avvenne l'uccisione di Cesare. Fino allora un teatro stabile era stato giudicato superfluo e pernicioso dai Romani, e si sa che ne distrussero uno di legno nel 185 a. C. Lo stesso Pompeo non ardì costruire il suo teatro senza dargli un carattere sacro, facendolo passare come annesso al tempio di Venere Vittrice. Il secondo teatro importante fu quello di *Marcello* nell'età augustea (cfr. fig. 373): fu esso pure conforme al modello greco fondamentale, ma sorretto da archi e da volte, nel che è a vedersi la principale differenza fra l'architettura dei teatri greci e quella dei romani del I secolo a. C.

Ma era riservata agli Italici la creazione di un tipo che può considerarsi nuovo: l'*amfiteatro*, risultante dalla unione di due cavee del teatro greco, l'una opposta all'altra, in modo da formare una sola cavea circolare od elittica, che comprende un'orchestra rotonda od ovale scena adatta alle sanguinose lotte delle fiere e dei gladiatori. I più antichi esempi li offre la Campania (Amfiteatro di Pompei); ma l'esempio massimo è costituito dal colossale **Amfiteatro Flavio** di Roma (cfr. pag. 110).

Accanto al teatro è da ricordare il **circo**. E' corrispondente allo *stadio* dei Greci, e ne offre il più antico esempio, ed insieme il più grandioso, il *Circo massimo*, che occupava tutta la valle fra il Palatino e l'Aventino Le due pendici dei colli si prestavano egregiamente per gli spettatori, come il piano intercedente, lungo e stretto, era adatto alle gare di corsa; però il luogo fu scelto dai Romani fino dai primi secoli della loro storia. Fu restaurato ed abbellito più volte, ed ebbe forma definitiva sotto Traiano. Era lungo 670 m. e largo m. 130; la sua pianta era un lungo rettangolo chiuso in fondo da un semicerchio. I sedili per gli spettatori, che poterono essere perfino trecentomila e più, erano allineati in gradini salienti, in modo non diverso che nei teatri, e sostenuti da volte ed arcate L'arena era divisa in due da una mediana longitudinale, chiamata *spina*, adorna di statue, edicole ed obelischi (cfr. fig. 434). in fondo, nel punto che si può identificare col centro del semicerchio, c'era la *meta*, che in origine fu una colonna in forma di cono alto e di breve diametro

98. — Importantissime nella storia dell'architettura romana sono le **terme**, o bagni pubblici, i cui edifici, non sconosciuti ai Greci, ebbero in Roma uno straordinario sviluppo nell'età imperiale. Rivelano l'attitudine del genio romano a creare complessi di vani grandiosi, enormi sale coperte a volta od a cupola unite a stanze minori di forme varie ed eleganti, che le collegano e le circondano in una disposizione sapiente (cfr pag. 113).

Queste terme possono considerarsi in parte simili ai grandiosi palazzi ed alle ville colossali, che sorsero dopo la caduta della Repubblica. Rimangono considerevoli resti dei palazzi imperiali, sul Palatino. Notevolissimo è quello dei Flavi, *Domus Domitiana*, edificato sopra sostruzioni gigantesche fra le due cime del colle (Germalus e Palatium), presenta la disposizione fondamentale della casa italica, ma tutto vi era grandioso e decorato con singolare magnificenza. Di maggiori dimensioni fu il palazzo di *Settimio Severo*, che terminava verso l'Aventino con enormi loggiati sopra il Circo Massimo, e verso il Celio con un sontuoso edificio decorativo, il *Septizonium* (fig. 395): un complesso paragonabile ai favolosi castelli del Medioevo

Carattere di villa ebbe la « *Casa aurea* » di Nerone, edificata sulla Velia, e fu di splendore leggendario, ma un vero e proprio esempio di villa imperiale, ce lo offre ancora oggi la *Villa Adriana*, presso Tivoli, le cui rovine attestano un fasto inaudito (prima metà del II sec. d. C.).

Un'altra classe di monumenti caratteristici dell'architettura romana, è data dagli **archi di trionfo** e d'onore, dei quali non fu adorna solamente Roma ma anche tutte le terre delle sue conquiste. Presentano la figura d'un ricchissimo portale, e sono sormontati da un alto piedistallo, chiamato attico, sul quale posavano i monumenti del trionfo. Erano scompartiti da colonne decorative, e adorni di fregi e bassorilievi. I più antichi furono ad un solo fornice, come in Roma quelli di *Druso*, di *Dolabella* e di *Tito* (cfr. fig. 388): più tardi ebbero talora due fornici laterali minori, come gli archi di *Settimio Severo* (cfr. fig. 355) e di *Costantino* (fig. 402). Si conoscono circa cento di siffatti monumenti; fra essi si distinguono, fuori di Roma, l'arco di *Traiano* a *Benevento*, quello dei *Sergi* a *Pola* (fig. 466), la grandiosa « *Porta de' Börsari* » a *Verona* (265 d. C.); l'arco di *St. Remy*, che è forse il più antico, e quello di *Tiberio* ad *Orange*.

Nelle **tombe** i Romani non raggiunsero la finezza e la genialità dei Greci, ma toccarono talvolta una grandiosità, che richiama all'Egitto. La forma più antica fu anche in Roma la sotterranea; più tardi si edificarono tombe in forma di tempietti, di rotonde, che nell'età imperiale prendono dimensioni colossali, e di piramide. Una fra le tombe più antiche di Roma è il *Sepolcro degli Scipioni* (cfr. fig. 339); dell'età augustea sono la tomba rotonda di *Cecilia Metella* sulla via Appia, la *Piramide di Cestio* (fig. 375), ed il *Mausoleo d'Augusto* nel Campo Marzio. Quest'ultimo era una rotonda di 97 m. di diametro, sormontata da un tumulo conico di terra, piantato a cipressi; nel Medioevo fu una fortezza dei Colonna. Fu del pari adibito come fortezza, fino ai nostri giorni, il *Mausoleo d'Adriano* (pag 112).

99. — Nell'età repubblicana i Romani edificarono con dadi di *tufo*, di *peperino* (tufo vulcanico grigio-azzurro), ed in *travertino* (pietra calcare bianca, che prende col tempo un colore gialletto); tale maniera chiamarono *opus quadratum*. Tagliarono il materiale anche in piccoli prismi quadratici, che messi in opera in senso traversale, posati sempre non già sopra una delle facce, ma sopra uno spigolo, formavano le murature chiamate *opus reticulatum*. Usarono anche l'*opus incertum*, che consiste nel murare con frammenti irregolari di pietra. Quest'ultimo modo venne in uso negli ultimi secoli della Repubblica, insieme colla costruzione a *mattoni* sovraposti orizzontalmente o in senso traversale: *opus lateritium*. — Augusto potè vantarsi che Roma era prima una città di mattoni, ed egli l'aveva trasformata in una città di *marmo*. Tuttavia i più grandiosi edifici dell'impero furono costruiti con mattoni, e il marmo servì soltanto di rivestimento. Piacquero anche in Roma il marmo *pario* ed il *pentelico*; ma il più bel marmo bianco fu il *lunense* (di Carrara), che si cominciò a cavare ai tempi d'Augusto. Ben presto furono preferiti i marmi variopinti ed i porfidi, quali il *giallo antico* (di Numidia), il *cipollino* (di Frigia e d'Eubea), il *nero antico* (d'Egitto), il *pavonazzetto* (di Frigia); il *verde antico* (di Coptos), il *porfido rosso* (d'Egitto). Fu molto usato anche il *granito* di Germania e d'Egitto.

La scultura romana.

100. — Nel II secolo a. C. Roma era già piena di statue greche; nel I secolo si può dire che era già piena di scultori venuti di Grecia, e specialmente d'Atene.

Per quanto si spogliassero le città greche, non era possibile che le statue rubate bastassero a sodisfare tutti, che si erano innamorati dell'arte ellenica, e di essa volevano adornare le case loro e gli orti. Così avvenne che furono commesse agli artisti **copie degli antichi capolavori**, e questa fu la cagione d'una singolare attività, unica nella storia dell'arte, e fortunata per noi, che in grazia di essa possiamo formarci oggi un'idea, talvolta quasi sufficiente, di molte opere, i cui originali sono spariti per sempre.

Furono, in fondo, veri copisti anche i

Neoattici, gli Asiatici ed i Pasitelici che lavorarono in Roma; ma quelli di essi che firmarono le loro opere, talvolta insigni (basta ricordare il « Torso di Belvedere » e l'« Ercole Farnese »), non possiamo credere che siano stati copisti soltanto. I Neoattici avevano svolto già in patria un indirizzo classicista, che consistè sopratutto nel copiare « genialmente »; ma non dobbiamo credere che rimanessero impassibili all'influsso titanico della scuola di Pergamo, onde venne alle loro opere un carattere accessorio di originalità.

Ma accanto ai migliori ci fu certamente una numerosa schiera di mediocri, fra cui senza dubbio anche dei Romani, che copiarono senza avere la capacità di penetrare nello spirito dell'antica arte, per cui la grazia prassitelica è spesso tradotta in mollezza leziosa, e la forza elastica lisippea è resa con esagerazione volgare. Il sentimento ed il pensiero non parlano più dai volti delle statue, derivate non di rado da copie di copie, e talvolta i lineamenti sono accentuati fino a raggiungere un carattere ritrattistico.

101. — Nel campo del **ritratto** l'arte romana produsse una lunga serie di opere egregie. Questo genere era fiorito con carattere realistico nelle corti dei Diadochi, e sono famosi i *ritratti ellenistici* del Museo Nazionale di Napoli; ma in tale campo i Romani non si accontentarono di copie. La concezione severa e patriarcale della famiglia romana, la venerazione per gli antenati, dettero origine fin dai primi tempi dell'Urbe ad una attività ritrattistica, che cominciò con le imagini modellate in cera, forse traendone l'impronta dai volti; e quando venne sul Tevere l'arte greca, vi trovò già una tradizione autoctona, romana insieme ed etrusca, probabilmente una capacità assai progredita di rendere il carattere personale rigidamente secondo il vero. I Romani possedevano un acuto spirito indagatore ed erano profondi conoscitori degli uomini, onde nella plastica iconica dettarono legge ai Greci.

E' difficile credere che i ritratti degli ultimi tempi della Repubblica, come quello detto di *Bruto* nel Palazzo dei Conservatori, quelli di *Cesare* a Napoli (fig. 413) e di *Cicerone* a Londra (cfr. fig. 414), siano opera di scultori romani; ma è certo che in essi, pur mitigate dall'arte greca, c'è grande forza di espressione psicologica e una vivezza di verità naturale non mai raggiunta dall'arte ellenistica, e però prettamente nazionale.

I ritratti greci dell'età ellenistica per quanto siano innegabilmente personali, presentano sempre, in confronto dei romani, un carattere soggettivo; perchè l'artista greco non ha mai rinunziato alla personalità sua di fronte a quella del rappresentato. Invece davanti alle opere ritrattistiche dei Romani non pensiamo agli autori che le scolpirono.

La plastica iconica romana volge la sua attenzione unicamente ai tratti personali del viso; nel rimanente è convenzionale. I corpi delle statue iconiche, sia vestiti della toga (*statuae togatae*, cfr. fig. 444), o in costume militare (*statuae thoracatae*, cfr. fig. 408), sono quasi sempre trattati in un modo, limitando la varietà a pochi particolari.

102. — Nell'*età d'Augusto*, nella quale troviamo il più splendido esempio di statua toracata, (quella dell'imperatore stesso, effigiato come generale che parla ai soldati), i membri od i parenti della casa imperiale sono rappresentati talvolta in eroica nudità, alla maniera dei principi ellenistici: serva come esempio l'*Agrippa* di Venezia (fig. 416). Perfino l'*Ercole* colossale di bronzo del Museo Vaticano (fig. 415), potrebbe darsi che fosse la statua eroica d'un imperatore della Casa Giulia.

Accanto alle statue fu grandissimo il numero dei *busti*, incomparabile quello di *Augusto giovine* nel Museo Vaticano (fig. 417). Anche le matrone furono rappresentate alla maniera delle principesse ellenistiche, sedute in atteggiamento nobilissimo, pieno di grazia e dignità; esempio magnifico la statua detta d'*Agrippina* nel Museo di Napoli (fig. 419). Ma i ritratti femminili appaiono spesso molto idealizzati, come la « *Clizia* » del Museo Britannico, il cui soavissimo busto esce come miracolo da un fiore.

Da Augusto in poi l'arte iconica diventa essenzialmente imperiale, e ci mostra il carattere dei Cesari quale è registrato dalla storia; così la serena bontà di *Antonino* (fig. 424), come la crudele volgarità di *Caracalla* (fig. 425). Il periodo migliore si chiude con *Adriano* (fig. 422), dopo aver creato una superba serie di opere, fra le quali si distinguono il busto di *Tiberio*, coronato di quercia, e la sua statua togata nel Louvre (fig. 444); le statue sedenti di *Claudio* nel Museo Laterano e di *Nerva* nel Vaticano, effigiati in figura di Giove; ed una serie di busti d'imperatrici e principesse, nelle cui acconciature si può seguire passo passo la storia della pettinatura romana, come nei loro volti appaiono spesso le stimmate dei traviati costumi.

Sotto *Adriano* l'arte ebbe una singolare fioritura academica, per il tentativo di infondere spirito greco antico nella plastica romana. Così fu interrotto lo svolgimento dell'arte romana realistica, che aveva raggiunto un vero fiore durante il felice impero di *Traiano* (fig. 421).

Adriano sparse per tutto l'Impero busti e statue del suo favorito **Antinoo** (fig. 423), che seguendo un pregiudizio dell'antica medicina, era perito per prolungare la vita al suo signore. Sembra che gli autori di queste opere abbiano voluto prescindere da tutta la tradizione romana e risalire alla scuola di Pasitele. L'Antinoo adrianeo è un freddo tipo di bellezza ideale, composto con elementi classici greci, quasi a personificare il dolore e ad esprimere la sorte caduca del bello.

Dopo Adriano ci fu un debole ritorno alla tradizione nazionale, e meritano un posto distinto la *statua equestre di Marco Aurelio* (cfr. fig. 428), ora nella Piazza del Campidoglio, ed il busto di *Commodo* in figura d'Ercole, nel Palazzo dei Conservatori, nonchè un bellissimo ritratto di *Vestale* nel Museo delle Terme. Nel III secolo però, seguendo con spietato realismo la storia, i tipi degli imperatori diventano sempre più duri e più rozzi, e l'arte decade coi Cesari. Ma fino alla statua lateranese di *Costantino* ed al busto di *Giuliano II* (fig. 426), è forza riconoscere che nel ritratto fu la massima vigoria originale dell'arte romana. La quale ci ha lasciato anche insigni esempi di **ritratti barbarici**. L'arte greca, prima dell'età alessandrina, non aveva mai rappresentato i barbari col loro caratteri etnici; ed a Pergamo ne aveva fatto dei tipi di eroi, pur serbandosi fedele ai tratti caratteristici comuni. I Romani, invece, riprodussero i barbari Germani e Daci facendo sfoggio di tutta la loro abilità di ritrattisti. Oggi ancora i Tedeschi sono grati ai Romani nel contemplare una superba testa di giovine germano, trovata a Roma nel Foro Traiano, e conservata nel Museo Britannico; ed una testa di soave fanciulla germana a Pietroburgo.

103. — Ma le rappresentanze barbariche ci portano nel secondo campo, in cui l'arte romana toccò pregio di carattere nazionale e merito cospicuo: quello dell'**arte storica**.

I Romani ebbero sempre desiderio e bisogno di far conoscere le loro gesta ai contemporanei e di tramandarle ai posteri: così si spiega il fatto che si rassegnarono a scrivere le loro prime storie in lingua greca, e che i massimi capolavori della loro letteratura sono opere storiche.

Non deve dunque fare meraviglia, che fino dai primi tempi del loro fiorire pensassero a celebrare i loro fatti gloriosi anche con le arti del disegno. Sappiamo dagli scrittori che già nel IV secolo, e con certezza maggiore nel III, i vincitori fecero dipingere le loro imprese su tavole o sulle pareti dei templi; e non mancano neppure monumenti di scene storiche dipinte nelle tombe del II secolo. Ma la vera arte storica monumentale comincia con Augusto, o poco prima di lui, se la magnifica « *Tusnelda* » dei Lanzi a Firenze, capolavoro di derivazione pergamena, fosse realmente la personificazione della Gallia vinta da Cesare.

I principali monumenti dell'arte storica romana sono: i **bassorilievi** dell'*Ara Pacis augustae* (fig. 403-407); degli *Archi trionfali* di Claudio (ora nella Galleria Borghese) e di Tito (fig. 431-432); di quelli di Traiano a Roma (ora incastrati nell'Arco di Costantino, cfr. pag. 115), e a Benevento; dei *Plutei del Tribunale traianeo* nel Foro Romano (fig. 429-430), e della Colonna di Traiano; dell'Arco di Adriano (cfr. fig. 394), della *Colonna Antonina* (fig. 433) e dell'Arco di Marco Aurelio (fig. 427-428). Appartengono alla categoria dei monumenti storici anche la *Gemma Augustea* (fig. 412) e la *Corazza d'Augusto* (fig. 409).

A differenza del ritratto, il bassorilievo storico non era fiorito nell'arte greca, nè classica, nè ellenistica (il sarcofago d'Alessandro sembra un' eccezione), e però i Romani non ebbero modelli dinanzi a sè; chè per trovarne avrebbero dovuto risalire agli Egizi, o meglio agli Assiri. Questa importante constatazione vale a fare comprendere, che appunto in questo campo è da ricercare il vero carattere nazionale dell'arte romana, che qui brilla in tutta la sua schiettezza e la sua forza.

I re d'Assiria fecero scolpire le loro gesta nel molle alabastro e le rinchiusero nelle sale dei loro palazzi; ma i Romani le sculsero nel marmo italico e greco; e le esposero al sole, quasi « inlustre monumentum » della loro storia, scritto con le forme vigorose e realistiche della plastica derivata dai Greci, rinnovata di modi e di intenti nazionali.

E' chiaro che non è possibile comprendere i monumenti storici entro i limiti di un'unica classe, per quanto riguarda il carattere artistico, vario secondo i vari periodi; ma è del pari innegabile che è unico lo spirito animatore di tali opere.

104. — Il più splendido esempio nell'*età d'Augusto* è offerto dai bassorilievi dell'**Ara Pacis**, che mostrano ancora chiarissimi i segni di derivazione greca, con un carattere di sobrietà e dignità aristocratica, che richiama alle odi più belle d'Orazio; frutto del classicismo ellenico rifiorente secondo il genio del principe. Qui si vede di quali risultati siano stati fecondi gli studi dei copisti neoattici: l'opera è dotata d'uno stile nobile e severo, d'una ritenutezza che ci chiama ben al di là del periodo ellenistico. La fedeltà naturale vi è osservata senza sforzo; le teste, per quanto un po' fredde e pensose, mostrano vera bellezza e dignità di ritratto, e spira dal complesso un'aura fresca e pura, quale si conviene ad un monumento di pace. Qualcuno potrà vedere un difetto in una certa eccedenza di intento decorativo, giusta lo stile vigente nella decorazione parietale; ma non si potrebbe in nessun modo pretendere di trovare nel primo monumento imperiale romano lo spirito libero e vario del fregio del Partenone. — Per la tecnica del lavoro si noti che le figure, più vicine all'osservatore sono in rilievo più alto, ossia si distinguono con evidenza due piani.

I medesimi caratteri dell'Ara Pacis, ma in veste militare, si ravvisano nei bassorilievi dell'*Arco di Claudio* (nel Museo di Villa Borghese). Sono gruppi di guerrieri, che non rappresentano ancora fatti storici determinati; i due piani del rilievo sono assai più evidenti che nel fregio augusteo.

Ma il massimo fiore del bassorilievo storico si svolse da Tito a Traiano.

Nell'**Arco di Tito**, le cui sculture mostrano tre piani di rilievo, brilla un realismo schietto ed ardito; le figure nobili e vive sono riunite in composizione sapiente; i movimenti facili e naturali rendono l'illusione della realtà in modo non superato: sembra perfino che passi l'aria fra lo sfondo e quei portatori che passano in rapida marcia (fig. 431). E si pensi quanta maggiore impressione di vita dovette provenire da quei quadri, nel tempo in cui la doratura ed il colore davano risalto alle forme ed ai particolari.

105. — Negli **Archi di Traiano** l'arte fece un passo più avanti nella trattazione pittoresca dei soggetti, con forme nobili e belle, con espressione spirituale assai riuscita, specialmente nei rilievi incastrati nell'Arco di Costantino (fig. 402). Non diverso è il carattere dei rilievi dell'Arco di Benevento; ma questo presenta il difetto di essere sopracarico di figurazioni, a danno della severa armonia architettonica.

Ben altro è il carattere della **Colonna Traiana**. In essa non era possibile la chiara divisione dei bassorilievi in singole scene, come egregiamente negli archi ricordati; ma presenta una serie continua, che l'occhio può osservare solo parzialmente e con fatica, onde verrebbe fatto di considerare l'enorme nastro istoriato come opera piuttosto decorativa, anzi che di arte elevata. In circa 2500 figure, alte fino a 75 cm. ciascuna, ordinate in una composizione pittoresca e paesistica, sono rappresentate due spedizioni militari contro i Daci, con forza di realtà e di vita, quando con potenza dramatica, quando con sentimento poetico, con costante ricerca dell'evidenza plastica ed accuratezza mirabile di lavoro. Chi potesse osservare la serie senza il turbamento degli avvolgimenti spirali, avrebbe l'impressione di chi leggesse un poema epico e storico, narrante di marce gloriose e di battaglie, d'assalti, di saccheggi e distruzioni, con la magnifica evidenza del vero. (V. Tav. X).

Nell'*età di Adriano* si arrestò lo svolgimento dell'arte storica nazionale, e fu fatto ritorno al classicismo greco. Adriano non predilesse l'arte perchè si prestava alla celebrazione delle sue gesta, ma l'amò per sè stessa e volle darle nuovo fiore col suo mecenatismo erudito. Nacque così un'arte aulica, che non potè avere sua vita indipendente, ma soltanto freddezza academica e virtuosità imitativa. Nei bassorilievi dell' « Arco di Portogallo » (nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio), non troviamo più la forte arte realistica, ma figure senz'anima e senza gusto.

106. — Dopo Adriano costituirono quasi un canone fisso, per l'arte storica, i bassorilievi dell'età sua e di quella di Traiano.

Nella **Colonna di M. Aurelio** vediamo un'arida cronaca delle Guerre Germaniche fatta a pedestre imitazione della Colonna Traiana, senza forza, senza sentimento e poesia. I tratti nuovi e originali sono rarissimi; il rilievo è assai meno plastico, e spesso non è evidente la differenza di piano; il carattere è casalingo e volgare. Soltanto nei tipi barbarici ricompare la grande arte del I secolo.

I rilievi dell'*Arco di M. Aurelio* sono migliori, ma desunti quasi figura per figura dai monumenti traianei; così si spiega la loro freddezza schematica.

Dopo pochi decenni segue la figurazione delle Guerre Partiche nell'*Arco di Settimio Severo* (pag. 99). Sono ordinate senz'ombra di gusto, e coprono tutto lo spazio disponibile, come nell'Arco di Benevento; derivano dalla Colonna Antonina, ma non hanno ombra di senso plastico; le figure sono rozze e false, distribuite senza prospettiva e senza distinzione di piano.

Nell'età di Costantino lo spirito creativo del mondo antico è finito per sempre. L'*Arco Costantiniano* è notevole soltanto per la bella disposizione dei frammenti tettonici e plastici, tolti con barbara violenza a monumenti anteriori. Non si potrebbe addurre prova migliore a dimostrare la miseria artistica di quei tempi; ma ne abbiamo anche testimonianza dai bassorilievi contemporanei, nello stesso Arco, lamentevoli per povertà d'invenzione ed incapacità d'espressione e di forma.

107. — L'arte storica romana trovò suo campo, ma in via al tutto subordinata, anche in un'altra grande classe di bassorilievi: quelli dei **Sarcofagi** (fig. 438-439).

I più antichi sarcofagi conosciuti appartengono all'arte egizia; ne furono trovati anche di fenici e ciprioti, come quello di Amatunte nel Museo di New York. Da Sidone provengono anche i più antichi sarcofagi dovuti a scalpello greco, che sono il « Sarcofago del Satrapo » ed il « Sarcofago licio », ambedue nel Museo di Costantinopoli, attribuiti giustamente alla seconda metà del V secolo. Seguono il « Sarcofago delle lamentatrici » e quello « d'Alessandro » (fig. 264), ambedue trovati a Sidone, ed appartenenti alla seconda metà del secolo IV.

Dall'età d'Alessandro al tempo che i sarcofagi furono generalmente adottati in Roma, cioè nel sec. II d. C., quando la cremazione cedette il luogo, la loro storia è assai incerta. I prototipi dei sarcofagi romani, sì riccamente e variamente decorati di scene mitologiche greche del ciclo bacchico (fig. 435) e marino, d'altri miti svariati, come Eros e Psyche, Plutone e Persefone, Endimione e Selene, Meleagro e Atalante (fig. 436), i Niobidi, l'Orestiade, le Fatiche d'Eracle, l'Amazonomachia e la Gigantomachia, ed altri del ciclo argonautico e troiano, nonchè graziose scenette di genere (fig. 434) e di famiglia, sembra che siano stati elaborati dagli Alessandrini. A questi si aggiunsero i classicisti Neoattici, la cui arte può forse ravvisarsi nel *Sarcofago di Fedra* a Girgenti, in quello *d'Achille* a Napoli, nel *Sarcofago dei leoni* a Roma (fig. 435). I Romani però trassero indubbiamente partito anche da modelli pittorici ellenistici, onde i sarcofagi di Roma imperiale sono importanti per gli echi d'arte greca che variamente ripercuotono; del resto il loro valore è quasi sempre meschino.

Spesso le figurazioni hanno perduto il significato originario; ma sono sempre notevoli talune che hanno rapporto col mistero della vita e della morte, come quelle del mito della creazione per opera di Prometeo (p. e. nel Museo Capitolino e nel Museo di Napoli); anche le rappresentanze dionisiache sembra che abbiano relazione con la felicità che attende gli uomini dopo la morte.

I sarcofagi Greci, destinati di solito a rimanere pienamente esposti nel mezzo di recinti o in altri luoghi non privi di luce, erano in piccolo quello stesso, che in maggiori dimensioni il Mausoleo d'Alicarnasso e l'altre tombe grandiose; però era in essi capitale la forma architettonica (fig. 264), per lo più a foggia di tempio; inoltre erano scolpiti da tutti i lati. In Roma invece, hanno perduto quasi sempre ogni idea d'architettura, e sono per lo più scolpiti da tre lati soltanto, destinati com'erano ad essere addossati alle pareti delle tombe; e poi che queste erano oscure, sono istoriati di regola ad altorilievo. Talvolta, come già in Etruria, portano sul coperchio delle figure giacenti.

Il maggior numero dei sarcofagi appartiene al II ed al III secolo d. C.; nel IV secolo sono rozzi e senza vita, con composizioni impacciate e barocche. Così passarono nel dominio dell'antichissima *arte cristiana*, che ne adottò lo schema e le forme, in taluni casi perfino il carattere pagano.

III. — *La Pittura romana e le Arti minori.*

108. — Dopo le scoperte avvenute a Pompei ed a Roma, possediamo copia di materiale per lo studio della **pittura romana**; ma vuole fatalità che i medesimi monumenti siano i soli, che possono dare un'idea della pittura parietale greca. Ne segue la impossibilità quasi assoluta di distinguere fin dove giunse nella pittura il genio romano; e l'unica conclusione che si può trarre è la seguente: la pittura romana fu non molto più che una semplice continuazione della pittura greca.

La maggior parte dei dipinti conservati sono *affreschi* e *mosaici*, quasi tutti opera di semplici copisti e decoratori, che derivarono le forme e la tecnica dall'arte ellenistica, con pochi tratti dell'arte italica fiorita in Etruria. E' difficile dire esattamente il modo come gli artisti dell'età romana tolsero il loro bene dai greci; ma, poi che furono sempre decoratori di stanze, è probabile che ben di rado abbiano copiato fedelmente i quadri greci, e si siano invece limitati a trarne motivi e gruppi di figure, formandosene a poco a poco quasi un repertorio decorativo. Nacque così una certa originalità, di carattere inferiore e limitato, che si rivela

specialmente nella corrispondenza di soggetto e di carattere fra i quadri che adornano le varie pareti d'una medesima stanza.

La pittura greca venne assai presto in Roma e piacque ben prima della plastica. Alla fine del V secolo furono a Roma i pittori *Ecfanto* di Corinto e *Damofilo* e *Gorgaso*; nè i Romani stessi sdegnarono di dedicarsi al dipingere: *Fabio Pittore* ebbe fama nella prima metà del III secolo per maestria di disegno vigoroso e di colore; un secolo dopo fu celebrato il poeta tragico *Pacuvio*, che era per altro originario della Magna Grecia. Dopo questi nomi non ne ricorrono altri di romani liberi, e sembra che l'arte pittorica fosse lasciata per intero ai greculi, considerati naturalmente come inferiori, ma riconosciuti più abili. Del resto bisogna pensare che la più antica pittura romana fu di preferenza storica; se ne ha esempio nelle pitture d'una tomba esquilina del III secolo. Più tardi servì meglio alla rappresentazione storica la plastica, e la pittura divenne esclusivamente decorativa.

109. Anche a Roma, come a Pompei, le pareti si deve ammettere che fossero decorate dapprima con molta semplicità, imitando l'incrostazione marmorea (*primo stile* pompeiano; cfr. fig. 451), senza affreschi di sorta. Alla fine del II secolo, o nei primi anni del secolo I, comincia la decorazione parietale partita da colonne e pilastri dipinti, comprendenti quadri paesistici e mitologici di schietta derivazione alessandrina. E' questo il *secondo stile*, detto anche architettonico; ed appartengono anzi tutto ad esso le pitture della Casa Esquilina, scoperte circa la metà del passato secolo e conservate nella Biblioteca Vaticana. Rappresentano *Paesaggi e scene dell'Odissea*; fra queste si distingue il quadro di Odisseo all'ingresso dell'Ades, con le due figure principali, dell'Eroe e di Tiresia, trattate secondo un celebre bassorilievo del Museo del Louvre. Le scene sembra che siano vedute in distanza attraverso i pilastri (fig. 456), in continuità panoramica; sono dipinte con grazia coloristica, senza ricerca evidente di effetti, con tratti di pennello larghi e vigorosi, posti l'uno accanto all'altro, onde la fusione avviene nell'occhio, con maggiore luminosità e vivezza: tale tecnica fu rinnovata dai pittori moderni.

Seguono le pitture della « *Casa di Livia* » sul Palatino, col celebre quadro d'*Io, Ermes* ed *Argo*. Il secondo stile è già svolto, ed i partiti architettonici sono diventati più variati e complessi, sempre però entro i limiti di una possibilità quasi assoluta. I grandi quadri sono disposti nel mezzo degli spazi incorniciati dalle architetture; ma sono distribuiti in bella armonia intorno ad essi anche dei quadretti minori, a scopo di ornamento e complemento generale, con sobrietà e gusto aristocratico. I quadri maggiori non sono immedesimati con la decorazione, ma appaiono come opere che possono stare a sè (cfr. fig. 463). Nei soggetti predomina la mitologia; ma vi sono anche scene di paesaggio e di vita.

110. — Il secondo stile ebbe il suo massimo compimento nei primi anni dell'età d'Augusto; esempio insigne le decorazioni parietali della *Casa Farnesina* di Roma, scoperte nel 1878 e conservate nel Museo delle Terme. Le volte erano adorne di ornati e figure di stucco a rilievo, di sovrana bellezza e d'incomparabile gusto, con paesaggi, scene bacchiche ed altri soggetti della mitologia. Nelle pareti sono ancora più svolti i partiti architettonici, ed i grandi quadri, che potrebbero stare anche a sè, come quello di *Leucotea e Bacco bambino*, sono alternati con imitazioni di vedute lontane attraverso le cornici. Assai notevole è il partito, non certamente romano, di una figurazione paesistica su fondo nero.

E' tramandato con qualche incertezza il nome di *Ludius*, che primo avrebbe dipinto in Roma le pareti con scene di ville, giardini e marine. Si vuole riconoscere il suo stile, e forse un' opera sua originale, nelle pitture della *Villa ad Gallinas*, che fu di Livia, presso Prima Porta, non lungi da Roma. Le pareti della stanza non hanno partizioni architettoniche, ma rendono in continuità una ricca figurazione di giardino, con ogni sorta d'alberi, quasi in selva fitta, con fiori, frutte ed uccelli.

All'età augustea è attribuito il più celebre quadro pervenuto dall'antichità: le « **Nozze Aldobrandini** » nella Biblioteca Vaticana, scoperte sull'Esquilino nel 1606. Sono una pittura oblunga, a guisa di fregio, con un fondo semplicissimo, che richiama alle case greche dell'età classica. Nelle due parti estreme sono gruppi di ancelle che preparano un bagno ed intonano un canto imeneo. Nel mezzo si vede il letto nuziale, e vi sono sedute due donne: la sposa, tutta avvolta nei veli, e Peitho, la compagna d'Afrodite, che la conforta; a destra di questo gruppo è seduto lo sposo. L'invenzione è semplice e derivata dalla vita, espressa con grazia e nobiltà di carattere. L'artista disegnò prima le figure, e poi vi aggiunse ombre e luci alla brava, con pennellate larghe e vigorose, senza le sfumature ed i passaggi che abbondano in taluni dipinti di Pompei, ottenendo così un effetto pittoresco, vivo e magnifico. [Vedi la Tavola XII].

111. — La decorazione parietale del II secolo d. C., se si eccettuano i dipinti del Palazzo neroniano, che furono scoperti sotto le Terme di Tito, (magnifica opera ornamentale di *Fabullus*, modello all'Urbinate e a Giovanni da Udine per la decorazione delle Logge Vaticane), è conosciuta esclusivamente per gli **affreschi di Pompei**. In questa città, un tempo sì splendida e felice, dopo lo svolgimento del *secondo stile*, di cui offrono esempio egregio le pitture della *Villa di Boscoreale* (pag. 136), nacque un *terzo stile*, circa il principio della nostra êra. Consiste anzi tutto in una modificazione del partito architettonico, che perde il suo ufficio originario di simulare un ampliamento delle stanze; ossia le architetture diventano puramente ornamentali, e le pareti sono restituite al loro fine reale; agli ornati architettonici si aggiungono fregi floreali e « grotteschi ». Le pareti sono sempre divise in tre zone, come negli stili precedenti (cfr. fig. 451). La zona inferiore per lo più è nera, la media rossa, la superiore chiara; tale gradazione è dovuta in parte alla mancanza di finestre. Nel suo complesso è uno stile freddo, ma serio e dignitoso, che deriva i soggetti ed il carattere degli affreschi dai tempi belli della pittura greca. Gli esempi non sono molti; si citano fra i più notevoli l'*Ifigenia in Tauride*, dalla Casa di Caecilius Iucundus, l'*Arrivo di Giasone*, la *Caduta d'Icaro*: la composizione è semplice e severa, è trattato con cura il vestito; il paesaggio ha carattere fresco ed idillico.

112. — La maggior parte delle case pompeiane appartengono al *quarto stile*, che fiorì specialmente nell'età di Nerone, e rispecchia probabilmente l'ultimo stile dell'Oriente ellenistico. Consiste in uno svolgimento ulteriore della decorazione architettonica puramente ornamentale, con parziale ritorno al concetto di ampliare apparentemente i vani, come nel secondo stile progredito. Le linee prendono combinazioni fantastiche ed impossibili, e spesso le figure sembrano muoversi nei diversi piani d'una scena. I colori sono più brillanti e fastosi; i quadri spesso sensuali e lascivi, sparsi con profusione straordinaria.

La grande maggioranza degli affreschi pompeiani sono di soggetto mitologico, con predilezione per i miti erotici d'Europa, Io, Leda, Dafne; hanno molti esempi anche i miti tragici ed eroici (Medea, Ifigenia, Achille....), e varie scene dedotte direttamente dal teatro tragico e comico. Seguono paesaggi e giardini (rari negli ultimi tempi), e figure singole, che hanno talvolta magnifico carattere di ritratto (cfr. fig. 460). Graziosissime sono le figurazioni di genere (celebre la *Vendita degli Amorini*), e le caricature (il *Giudizio di Salomone!*). Non mancano scene storiche e della vita quotidiana di Pompei; quest'ultime però sono di esecuzione meno perfetta, forse perchè i pittori non trovavano modelli greci da copiare.

Un affresco importantissimo, per contenuto e carattere, è quello scoperto tre anni or sono, con la rappresentanza del *mito della fondazione di Roma*, non già come fu narrato dagli annalisti romani, ma quale fu creato probabilmente dai Greci d'Italia [1]. Il dipinto è insolitamente diviso in quattro zone, non altrimenti che nei vasi greci, e come in questi è diverso il colore degli uomini da quello delle donne. In alto si vede il cocchio del Sole, e Marte, o meglio Ares, che scende di cielo in terra. Nella seconda zona è rappresentata Rea Silvia, adagiata all'aperto, vestita alla greca, immersa nel sonno, secondo il motivo greco di Arianna. Nella terza Rea Silvia è condotta al carcere, per vendetta di Amulio; in basso si vede il Tevere, ed Ermes guida Faustolo ai gemelli, allattati dalla lupa.

113. — Dalla distruzione d'Ercolano e Pompei ai mosaici delle prime basiliche cristiane, non sappiamo quasi nulla della pittura romana. Conosciamo alcune tombe, fra cui la « Tomba bianca » sulla via Latina, presso Roma, con magnifiche decorazioni in stucco e pittura, attribuite al II secolo; e del secolo III sono le « Eroine di Tor Marancio » nella Biblioteca Vaticana, fredde e di rozza fattura, già testimoni di decadenza.

Nella trattazione della pittura romana si sogliono comprendere anche i *Ritratti del Fajûm* (cfr. fig. 461). E' bene si sappia che questi non hanno nulla di romano, e sono invece l'ultimo fiore della grande pittura dei Greci.

Rimane a dire del **mosaico**, che fu molto usato per la decorazione dei pavimenti fin dai tempi del primo stile (cfr. pag. 133). Fu inventato dai Greci, e si deve ammettere che in principio fosse semplicemente geometrico; prese gran voga nell'età ellenistica, e si narra che al mosaico del « palazzo galleggiante » di Gerone II lavorarono per un anno 300 artefici. Circa la metà del III secolo fu mosaicista celebrato *Soso* di Pergamo, inventore dell'οἶκος ἀσάρωτος, ossia « sala non spazzata »: nel pavimento si vedevano riprodotti a mosaico

[1] *Nuova Antologia*, 16 marzo 1906: I. Dall'Osso, Il quadro sulle origini di Roma recentemente scoperto a Pompei.

ogni sorta di resti di vivande e d'altre cose. Fece anche l'originale di quel *mosaico delle colombe*, che fu tante volte copiato; la copia migliore fu trovata nella Villa Adriana ed è nel Museo Capitolino. Dell'età romana sono noti specialmente *Eraclito* (cfr. fig. 454), e *Dioscuride di Samo*, del quale furono trovati a Pompei due mosaici bellissimi con rappresentanze di comici. Fra i migliori conosciuti sono da porre il *Mosaico d'Alessandro* di Pompei (v. fig. 455 e la tavola policroma), e quelli della Villa Adriana nei Musei di Roma e di Berlino. Grandissimo è il *Mosaico Barberini* di Palestrina, che rappresenta un paese egizio inondato dal Nilo.

La lavorazione del mosaico era lunga e faticosa. Si distinsero due maniere principali: *opus tessellatum* ed *opus sectile*. Il primo consiste nell'ottenere il disegno per mezzo di piccolissimi dadi uniformi, di pietra, terracotta o pasta vitrea, variamente colorati e disposti; la forma più semplice è in bianco e nero. Il secondo, venuto in uso più tardi, è lavorato con piastrine di dimensione variabile, a guisa di intarsio. Era per lo più geometrico, e forse meglio adatto ai pavimenti delle stanze molto frequentate; potrebbe anche darsi che fosse di origine romana. Secondo alcuni sarebbe il λιθόστρωτον dei Greci; ma forse tale nome conviene meglio alla maniera più fine del tessellatum, che ebbe il nome di *opus vermiculatum*.

Il mosaico fu sempre coltivato dai Romani, fino all'età bizantina, ed ha massima importanza nei primi secoli dell'arte cristiana.

***

114. — Come nella pittura, così nelle **arti minori** i Romani derivarono il loro bene direttamente dai Greci; ed anche qui giova notare che spesso possiamo formarci un' idea delle arti minori greche solamente attraverso i monumenti romani.

Prima però che venissero in relazione coi Greci, i Romani accolsero i prodotti dell'arte etrusca; specialmente i bronzi, non sempre sodisfacenti per estetica perfezione, ma forti di buona rudezza italica. Al contatto però con le lettere e le arti elleniche, crebbe e si perfezionò il gusto della forma artistica, e non bastò più che gli oggetti fossero utili; si volle anche che fossero belli, ciò è quanto dire greci.

Così sono assai più greci che romani gli innumerevoli *bronzi* tornati in luce a Pompei, dal bellissimo Sileno che regge in alto con la sinistra un anello serpentino, sul quale posava un grande vaso, all'elegantissimo Tripode delle sfingi; dai candelabri e dalle lampade, ai piccoli fornelli di cucina. E prevalente carattere greco hanno le *oreficerie* ed *argenterie*. Nei tesori scoperti a *Hildesheim* ed a *Boscoreale*, ci sono anche argenti d'età romana, come rivelano le scritte in latino; ma i più belli sono greci, come il cratere di Hildesheim, adorno di ornamenti floreali con amorini, e le coppe dello stesso tesoro con la splendida figura d'Atena sedente, ed il busto d'Eracle bambino che strozza i serpenti; e la coppa di Boscoreale col busto di Alessandria, e di nappi con una danza macabra di scheletri di poeti e filosofi. E' però assai rimarchevole che i Romani vollero applicata l'arte storica anche al vasellame argenteo: un nappo di Boscoreale ha la magnifica rappresentanza toreutica di Augusto che accorda clemenza a barbari vinti.

115. — Anche i *mobili di marmo*, come i candelabri acantini del Museo Vaticano, i tavoli sostenuti da leogrifi del Museo di Napoli, sono di evidente derivazione ellenistica; di romano vi si riscontra il lusso ornamentale sopracarico, indizio non dubbio di un senso non perfetto dello stile artistico. I Romani si appropriarono tutti i motivi ornamentali dei Greci, come i meandri, gli astragali, le cimase ioniche e lesbiche, insieme alle rosette ed ai fiori di loto degli orientali; ma svolsero con grande rigoglio gli ornati acantini, ed ebbero in generale grande predilezione per i fregi floreali (fig. 406).

Sempre dai Greci tolsero i Romani la *glittica*, ossia l'arte d'incidere; furono greci Dioscuride, Eutyche, Aspasio, ed altri che fecero *cammei* in Roma nell'età imperiale. Anche in questo campo si esplicò l'arte storica, nei bellissimi ritratti, nella famosa **Gemma Augustea** (fig 412), e nella *Gemma Tiberiana* di Parigi. (Cfr. anche fig. 411).

Le più antiche *monete* furono rudi, cioè veramente romane (cfr. fig. 340-41); migliori assai furono le monete d'argento coniate a Capua fino al 211 a. C. (fig. (342-344); non indegne dell'arte greca le monete imperiali fino all'età di Adriano (fig. 283-84, 389). Col decadere dell'arte storica e del ritratto, venne meno ogni bellezza e dignità di stile anche nelle monete di Roma (cfr. fig. 399-400).

***

116. — Dopo la gloria delle armi e delle leggi, delle lettere e delle arti, seguì il tristissimo tramonto di Roma. Ma la città che aveva conquistato il mondo, e sparsi i monumenti della sua civiltà e potenza nelle Gallie, nella Germania e Spagna, nell'Africa, nell'Asia Minore e nella Siria, lasciava germi fecondi, preparatori di una rifiorita non lontana. Mentre le forme romane della decadenza, sposate con elementi orientali, irrigidivano a Costantinopoli nelle statue e nei rilievi, nelle pietre incise e nei dittici, e gli architetti dell'Asia Minore fondavano l'arte bizantina con la Chiesa di S. Sofia (538 d. C.), era cessata ogni creazione artistica in Occidente; ma dalle rovine di Roma sbocciava dopo pochi secoli l'arte romanza, e coi motivi e le forme di Grecia e di Roma Nicola Pisano rinnovava nel Duecento dopo il Mille la scultura italiana.

---

117. — L'amore per i monumenti dell'arte classica antica, e lo studio dei medesimi, nacquero in Italia nel secolo XIV, e ne fu antesignano *Francesco Petrarca*. Già nel secolo precedente *Nicola Pisano* aveva tratto dal Sarcofago di Fedra e dal Vaso bacchico del Camposanto di Pisa, la Madonna e il Sacerdote del suo pergamo famoso. Trassero a Roma nei primi anni del Quattrocento il *Brunellesco* e *Donatello*, fervidi cercatori e studiosi d'ogni oggetto d'arte antica; *Ciriaco d'Ancona* viaggiò nella prima metà del secolo l'Italia, la Grecia, l'Asia Minore e l'Egitto, appassionato descrittore e disegnatore d'un numero stragrande di monumenti; *Poggio Bracciolini* aprì la conoscenza dei testi degli antichi trattatisti d'arte (Vitruvio, i due Plinii, ecc.). Seguirono i trattati « Della Statua », « Della Pittura » e « De re aedificatoria » di *Leon Battista Alberti*; e poi quelli del *Palladio* e del *Vignola* nel Cinquecento. In questo stesso secolo furono importanti gli studi di *Pirro Ligorio* e di *Fulvio Orsini*. Avvenivano continui trovamenti di statue, specialmente a Roma, e si ponevano le basi dei grandi Musei; l'amore per gli studi dell'arte antica si diffondeva in Francia, in Olanda ed Inghilterra, in Germania.

Fra i Francesi si distinse nel Seicento *Giacomo Spon* di Lione († 1685), un secondo Ciriaco d'Ancona, che usò per la prima volta il vocabolo archeologia applicato all'arte; rimangono classici i suoi volumi: Miscellanea eruditae antiquitatis (Lione 1679-1683). Di grande merito fu anche il *Conte di Caylus* († 1765), quasi precursore della scienza tedesca.

* A questa spetta la gloria di avere fondata la storia dell'arte antica, coll'opera geniale di **Giovanni Giovacchino Winkelmann** (1717-1768). Venuto di Germania a Roma nel 1755, compì gli studi già felicemente iniziati in patria, e nel 1764 fu nominato « Antiquario della Camera Apostolica ». Frutto massimo dei suoi studi fu la *Geschichte der Kunst des Alterthums*, compiuta nel 1761, finita di stampare a Dresda nel 1764; quest' opera monumentale trasfigurò completamente la scienza « antiquaria » fino allora dominante, ed iniziò l'èra dell'« Archeologia dell'arte ». Egli fondò la scienza dell'arte antica sulla filosofia del bello (estetica) e sulla storia universale; concepì la storia dell'arte come elemento di questa; e mentre gli antiquari romani si affannavano a spiegare i monumenti tornati in luce coi fatti della storia di Roma, egli tolse a spiegarli coi miti di Grecia. Non conobbe i grandiosi avanzi del Partenone, e l'altre opere insigni che vennero in luce dopo la sua morte; ma pure seppe fermare con intuito divinatore la via percorsa e lo stile dei vari periodi dell'arte greca.

Dopo il Winkelmann il cammino fu trionfale. Fra i tedeschi vanno distinti *G. Efraim Lessing* (1729-1781), immortale autore del « Laocoonte, o sopra i confini della pittura e della poesia », e *Cristiano G. Heyne* († 1812); sopra tutti il massimo *Goethe*. In Italia fu grande **Ennio Quirino Visconti** (1751-1818), ed accanto a lui *Giorgio Zoega* († 1809), nato all'estero, ma di famiglia e d'ingegno italiano.

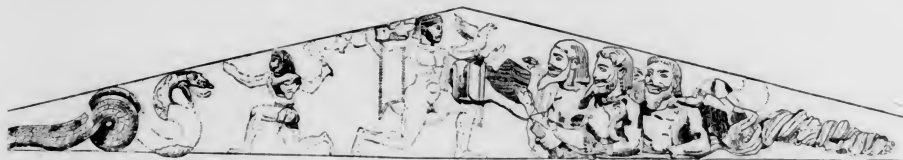
* Nel secolo XIX il movimento archeologico divenne grandissimo, e non è possibile tratteggiarlo in un cenno fugace. Sopra tutte le nazioni eccelle la Germania (l'Italia era divisa ed oppressa!), che per l'opera di *Cristiano von Bunsen* (1791-1860) e di *Eduardo Gerhard* (1795-1867) fondò in Roma l'*Istituto di corrispondenza archeologica* nel 1828, stabilimento che divenne centro e faro della scienza archeologica mondiale. Fra i Tedeschi vanno ancora ricordati: *Carlo Ottofredo Mueller* (1797-1840), autore del *Handbuch der Archaeologie der Kunst*, che diventò il « vade mecum » d'ogni archeologo; *Enrico Brunn*, creatore della « Storia degli artisti »; *Teodoro Mommsen*, il più profondo genio scrutatore del Mondo antico; e dei viventi *Adolfo Furtwängler*. Fra i Francesi *Carlo Lenormant*, *Alessandro de Laborde*, e il duca *Onorato de Luynes*; dei viventi *Salomone Reinach* e *Massimo Collignon*. In Italia *Carlo Fea*, *Antonio Nibby*, *Giuseppe Fiorelli*, e fra i viventi *Domenico Comparetti*, *Gherardo Ghirardini*, *Paolo Orsi*, *Ettore Pais*, *Luigi Pigorini*, *L. A. Milani*, *Federico Halbherr*, *Giacomo Boni*, ed altri molti di valore indiscusso.

118. — Il più antico *Museo* di opere dell'arte classica antica, fu quello donato da *Sisto IV* al Comune di Roma nel 1471, e costituito in Campidoglio; oggi è incorporato, almeno in parte, nel *Museo del Palazzo dei Conservatori*, che accoglie le opere scoperte negli scavi del Comune di Roma. Poi si venne formando a poco a poco il grandioso *Museo Vaticano*, con le importanti sezioni egizia ed etrusca; ma prima di esso fu compiuto ed aperto al pubblico il *Museo Capitolino*, iniziato sotto Clemente XI (1700-1721). A queste collezioni di Roma fu contemporanea la formazione del *Museo Britannico* di Londra, che trae origine dalla collezione di Sir William Courten († 1702); oggi è il più importante del mondo, perchè ricchissimo di originali preziosi, quali le sculture del Partenone. Seguono in ordine di data: il *Museo Nazionale di Napoli*, formato dal 1790 in poi con la riunione di varie raccolte, specialmente quella romana dei Farnese, e celeberrimo per la collezione dei bronzi d'Ercolano e degli affreschi di Pompei; — il *Museo del Louvre* a Parigi, arricchito per le depredazioni napoleoniche in Italia, — basti citare le migliori statue della Collezione Borghese di Roma, — che possiede anche importantissimi originali del periodo arcaico, pervenuti per via legittima, e cimeli come l'Afrodite di Melos e la Nike di Samotrace; — la *Gliptoteca di Monaco*, famosa per le sculture originali dei Frontoni d'Egina e per altre celebri opere acquistate in Italia; — il *Museo d'Antichità di Berlino*, che ha assunto importanza straordinaria per le sculture originali di Pergamo.

In Italia sono poi importanti il *Museo Archeologico* di Venezia, con le sculture pergamene dei Galli; — la *Galleria degli Uffizi* a Firenze, colle statue di Niobe e dei Niobidi, ed il *Museo Archeologico* con le collezioni egizia ed etrusca; — le collezioni private di Roma: *Albani*, con preziosi originali, come la « Leucotea » ed una stele attica, — *Torlonia*, *Borghese*, *Ludovisi*. Quest'ultima, ricca essa pure di originali greci e romani, passò recentemente a far parte del *Museo Nazionale delle Terme Diocleziane*, creato or sono pochi anni dal Governo italiano per accoglìervi le opere tornate in luce nei nuovi scavi. Piccolo ma di sommo valore è pure il *Museo Barracco* di Roma, accolto in un grazioso

edificio ionico-moderno, aperto al pubblico nel 1905. In fine è da ricordare il *Museo di Palermo*, che possiede un tesoro nelle Metopi di Selinunte, preziosi originali del periodo arcaico.

Per quanto riguarda l'ordinamento generale, il nostro Museo più notevole è oggi quello di Napoli, disposto or sono tre anni con sicurezza scientifica ammirevole, e con vera genialità artistica, da *Ettore Pais*.

Fuori d'Italia meritano ancora menzione le *Collezioni Imperiali di Vienna*, col bassorilievi di Ghlölbasel, — l'*Albertinum di Dresda*, — la *Collezione Jacobsen*, ora *Gliptoteca Ny Carlsberg* presso Copenaghen, con una superba raccolta di ritratti romani, — l'*Eremitaggio di Pietroburgo*, — ed il *Museo di Costantinopoli*, col sarcofagi di Sidone; ma sopra tutti sono oggi cospicui i Musei della Grecia. Il *Museo Nazionale d'Atene* ed il *Museo dell'Acropoli* hanno importanza mondiale per la copia magnifica degli originali, fra cui le Core arcaiche policrome e le stell sepolcrali attiche; in fine i Musei d'*Olimpia*, di *Delfi* e di *Candia*, che accolgono i risultati degli scavi più recenti.

Eracle e l'Echidna; Zeus e Tyfone. In un frontone dell'antico Hecatompedon d'Atene. (Cfr. Tav. VIII e § 51).

INDICE BIBLIOGRAFICO

Adler P. Das Pantheon zu Rom. (XXXI Berl. Winkelmann Progr.). — Berlin, 1871.
Ambrosoli S. Atene. — Milano, (Man. Hoepli).
— Manuale di Numismatica. — Milano, (Man. Hoepli).
— Monete greche. — Milano, (Man. Hoepli).
Amelung W. Führer durch die Antiken in Florenz. — München, 1897.
— Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, I. — Berlin, 1903.
Arndt P. Denkmäler griechischer und römischer Sculptur. Register. — München, 1897.
Ausführliches Verzeichniss der ägyptischen Alterthümer und Gipsabgüsse. Herausgegeben von der Generalverwaltung der K. Museen zu Berlin. — Berlin, 1899^{2}.
Babelon E. Traité des monnaies grecques et romaines. — Paris, 1902 sg.
Barracco G. et Helbig W. La Collection Barracco. D'après la classification et avec le texte de G. B. et W. H. — Munich.
Baumeister A. Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte. Lexicalisch bearbeitet. I-III. — München, 1889.
Baumgarten F., Poland F., Wagner R. Die Hellenische Kultur. — Leipzig u. Berlin, 1905.
Bertaux E. Rome. L'Antiquité. — Paris, 1904.
Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der Pergamenischen Fundstücke, herausgegeben von der Generalverwaltung der K. Museen zu Berlin. — Berlin, 1891.
Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon (K. Museen zu Berlin). I. Gigantomachie. Herausgegeben von der Generalverwaltung. — Berlin, 1902^{2}.
Bezold C. Ninive und Babylon. (*Heyck E.* Monographien zur Weltgeschichte, XVIII). — Bielefeld u. Leipzig, 1903^{2}.
Blanchet A. Les Monnaies grecques. — Paris, 1894.
— Les Monnaies romaines. — Paris, 1895.
Blümner H. Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. I-IV. — Leipzig, 1874-1887.
Bohn H. Die Propyläen der Akropolis. — Berlin-Stuttgart, 1882.
Borchardt L. Die ägyptische Pflanzensäule. — Berlin, 1897.
Borsari L. Topografia di Roma antica. — Milano, (Man. Hoepli).
Botta P. E. et Flandin E. Monuments de Ninive, I-VI. — Paris, 1849-53.
Bötticher K. Die Tektonik der Hellenen. — Berlin, 1879-81^{2}.
Brunn H. Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München. — München, 1887^{2}.
— Die Bildwerke am Parthenon. — München, 1874.
— Griechische Götterideale, in ihren Formen erläutert. — München, 1893.
— Griechische Kunstgeschichte. Erstes und zweites Buch. — München, 1893-1897.
Bühlmann J. Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. — Stuttgart 1872-88.
Bulle H. Der schöne Mensch im Altertum. — München u. Leipzig, 1898.
Calcagno G. Una Mostra di Topografia Romana. — Bergamo, Istituto It. d'Arti Grafiche, 1903.
Capart J. Les débuts de l'art en Egypte. — Bruxelles, 1904.
Cartaliach E. La France préhistorique. — Paris, 1889.
Cavallucci C. J. Manuale di storia della scultura. — Torino, 1884.
Champollion F. Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens. — Paris, 1824.
Choisy A. L'Erechtheion. — Paris, 1884.
— Histoire de l'Architecture. — Paris, 1899 sg.
— L'Art de bâtir chez les Égyptiens. — Paris, 1904.
Collignon M. Histoire de la sculpture grecque. — Paris 1892 (I vol). 1897 (II vol.). — Meglio in tedesco: Geschichte der griechischen Plastik. I vol. a cura di E. Thraemer; II vol. a cura di F. Baumgarten. — Strassburg, 1897-98.
Collignon M. Lysippe. (Les grands artistes). — Paris, (1904).
— Man. d'Archéologie grecque. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts). — Paris, 1881.
Collignon M. et Pontremoli E. Pergame. — Paris, 1900.
Conze A. u. Benndorf O. Vorlegeblätter für archaeologische Uebungen. — Wien, 1869 sg.
Cook. Greek and roman Antiquities in the British Museum. — London, 1903.
Courbaud E. Le Bas-relief Romain à représentations historiques. — Paris, 1899.
Curtius E. u. Kaupert I. A. Atlas von Athen. — Berlin, 1878.
Curtius E. und **Adler F.** Olympia. — B. II: Baudenkmale, bearbeitet von F. Adler, R. Borrmann, W. Dörpfeld, F. Graeber, P. Graef. — Berlin, 1892-96. — B. III: Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon, bearbeitet von G. Treu. — Berlin, 1894-97.
D'Amelio. Pompei, nuovi scavi. Casa dei Vettii. — Napoli, 1898.
Dieulafoy M. L'art antique de la Perse, I-V. — Paris, 1884-89.
Dörpfeld W. Troja u. Ilion. Ergebnisse der Ausgrabungen in den vorhistorischen und historischen Schichten von Ilion (1870-1894). Unter Mitwirkung von A. Brückner, H. von Fritze, A. Goetze, H. Schmidt, W. Wilberg, H. Winnefeld. — Athen, 1902.
Dörpfeld W. u. Reisch E. Das Griechische Theater. — Athen, 1896.
Drerup E. Homer. (Weltgeschichte in Karakterbildern). — München, 1903.
Durm J. Die Baukunst der Griechen. — Darmstadt, 1892^{2}.
— Die Baukunst der Römer. — Darmstadt, 1904^{2}.
Dütschke H. Antike Bildwerke in Oberitalien, beschrieben. Abth. I-V. — Leipzig, 1874-1882.
Ebers G. Antike Portraits. Die hellenistischen Bildnisse aus dem Fajjûm untersucht und gewürdigt. — Leipzig, 1893.
Engelmann R. Pompeji. (Berühmte Kunststätten, 4). — Leipzig, 1902^{2}.
Fäh A. Geschichte der bildenden Künste. — Freiburg im Breisgau, 1903^{2}.
Friederichs K. Königliche Museen zu Berlin. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt. Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik. Neubearbeitet von Paul Wolters. — Berlin, 1885.
Furtwängler A. Meisterwerke der griechischen Plastik; Kunstgeschichtliche Untersuchungen. — Leipzig u. Berlin, 1893.
Furtwängler A. u. Urlichs H. L. Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Handausgabe. — München, 1904^{2}.
Gardner E. A. A Handbook of greek sculpture. — London, 1896.
Girard P. La peinture antique. — Paris, 1892.
Gnecchi F. Monete romane. — Milano, (Man. Hoepli).
Gouse L. Les Chefs-d'oeuvre des Musées de France. — Paris, 1904-1905.
Gow e Reinach. Minerva. Guida allo studio dei Classici. Trad. del prof. G. Decia. — Firenze, 1903^{2}.
Graul R. u. Stettiner R. Das Museum. Eine Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst. I-X. — Berlin u. Stuttgart, 1895-1905 (continua).
Guhl E. und **Koner W.** Das Leben der Griechen und Römer (1856-1861). — Berlin, 1893 sg.^{6} (a cura di R. Engelmann; tradotta in italiano da C. Giussani. — Torino, 1889^{2}).
Hachtmann C. Pergamon. — Gütersloh, 1900.
Hauser A. Stillehre der architektonischen Formen des Altertums. — Wien, 1877.
Helbig W. Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. I-II. — Leipzig, 1899^{2}.
— L'Épopée homérique expliquée par les Monuments. Traduction française de M. F. Trawinski. — Paris, 1894.
Hertzberg G. F. Storia di Grecia e di Roma. I-II. — Milano, 1884-1886.
— Storia dell'Impero Romano. — Milano, 1895.
Hoernes M. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. — Wien, 1898.
— Der diluviale Mensch in Europa. — Brunswick, 1903.
Holtzinger H. — Amelung W. Rom: Antike Kunst. (Moderner Cicerone). — Stuttgart, Berlin, Leipzig, s. a. (1904).
Hommel F. Geschichte Babyloniens und Assyriens. — Berlin, 1885.
Hoppe F. Bilder Zur Mythologie und Geschichte der Griechen und Römer. — Wien, 1896. (30 tavole di grande formato).
Jäger O. Geschichte des Altertums. — Bielefeld und Leipzig, 1903^{7}.
Jahn O.-Michaelis A. Arx Athenarum a Pausania descripta. — Tabulae arcem Athenarum illustrantes. — Bonn, 1901.
Justi F. Storia della Persia antica. — Milano, 1888.
Kekule v. Stradonitz R. Zur Geschichte der griechischen Kunst; neu bearbeitet von R. Zahn. — Leipzig, (Baedeker), 1904^{4}.
— Die griechische Skulptur. — Berlin, 1906.
Klein W. Praxiteles. — Leipzig, 1898.
Knackfuss H. u. Zimmermann M. G. Allgemeine Kunstgeschichte. Erster Band: Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche, von M. G. Zimmermann. — Bielefeld und Leipzig, 1900^{2}.
Koepp F. Alexander der Grosse. (*Heyck*, Monographien, IX). — Bielefeld u. Leipzig, 1899.
— Die Römer in Deutschland. (*Heyck*, Monographien, XXII). — Bielefeld u. Leipzig, 1905.
Koldewey R. u. Puchstein O. Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien. — Berlin, 1899.
Kroker E. Katechismus der Archaeologie. Uebersicht über die Entwickelung der Kunst bei den Völkern des Altertums. — Leipzig, 1900^{2}.
Kuhn A. Allgemeine Kunst-Geschichte. Die Werke der bildenden Künste vom Standpunkte der Geschichte, Technik, Aesthetik. I-III. — Einsiedeln und Waldshut, 1891-1905.
Laloux V. Architecture grecque. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts). — Paris, 1888.
Lange J. Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Herausgegeben von A. Furtwängler. — Strassburg, 1899.
Lechat H. Au Musée de l'Acropole. — Lyon, 1903.
— La Sculpture attique avant Phidias. — Paris, 1905.
Lehmann C. F. Zwei Hauptprobleme der altorientalischen Chronologie. — Leipzig, 1898.
Lepsius R. Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. I-XII — Berlin, 1849-59.

Lindl E. Cyrus. — (Weltgeschichte in Karakterbildern). München, 1903.
Loewy E. Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik. — Hamburg, 1891.
Lübke W.-Semrau M. Grundriss der Kunstgeschichte; I, Altertum. — Stuttgart, 1904^{13}.
Lükber F. Lessico ragionato della Antichità classica. Dalla VI ed. ted. trad. con molte aggiunte da C. A. Murero. — Roma, 1891.
Luckenbach H. Antike Kunstwerke im klassischen Unterricht. — München, 1901.
— Olympia und Delphi. — München und Berlin, 1904.
— Die Akropolis von Athen. — München und Berlin, 1905^{2}.
Mach E. Greek sculpture, its spirit and principles. — Boston, 1903.
Martha. Man. d'Archéologie étrusque et romaine. (Bibl. de l'enseign. d. beaux-arts). — Paris, 1884.
— L'Art Etrusque. — Paris, 1889.
Maspero G. Archéologie égyptienne. — Paris, 1887.
— Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique. I-III. — Paris, 1895-99.
Mau A. Pompeji in Leben und Kunst. — Leipzig, 1900.
Mauch I. M. Die architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer (1830). — Berlin, 1873^{6}.
Melani A. Architettura italiana antica e moderna. — Milano, (Man. Hoepli).
— Pittura italiana antica e moderna. — Milano, (Man. Hoepli).
— Scoltura italiana antica e moderna, statuaria e ornamentale. — Milano, (Man. Hoepli).
Menge R. Troja und die Troas — Gütersloh, 1905^{2}.
Meyer E. Geschichte des Altertums, I. — Stuttgart, 1884.
— Storia dello Antico Egitto, I-II. (Il vol. I è di G. Dümichen). — Milano, 1896.
Michaelis A. Der Parthenon. — Leipzig, 1871.
Milchöfer A. Die Anfänge der Kunst in Griechenland. — Leipzig, 1883.
Montelius O. La Civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux. — Stockholm, 1895 sg.
— Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa. — Stockholm, 1903 sg.
Moreau Vauthier Ch. L'homme et son image. — Paris, 1905.
Müntz E. Le Musée d'Art. Galerie des Chefs-d'oeuvre et précis de l'Histoire de l'Art. — Paris, s. d.
Murray A. S. History of greek sculpture, I-II. — London, 1890^{2}.
Muther R. Die Kunst. — Berlin. — N. 14: *Ubell H.* Praxiteles; N. 18: *Zacher, A.* Rom als Kunststätte; N. 31: *Ubell H.* Pheidias.
Muzik H. Ein archäologischer Schulatlas. — Wien, 1904.
Nelson J. Heinrich Schliemann und seine homerische Welt. — Leipzig, 1900.
Overbeck J. Geschichte der griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde. — Leipzig, 1892-94^{4}.
Pasdera A. Dizionario di antichità classica. — Torino-Palermo, 1891 sg.
Perrot G. Praxitèle. (Les grands artistes). — Paris, (1904).
Perrot G. et Chipiez C. Histoire de l'Art dans l'antiquité. Vol. I: L'Égypte. — Paris, 1882; Vol. II: Chaldée et Assyrie. — 1884; Vol. III: Phénicie, Cypre. — 1885; Vol. IV: Judée, Sardaigne. — 1887; Vol. V: Perse, Phrygie, Lydie, Carie, Lycie. — 1890; Vol. VI: La Grèce primitive, l'Art Mycénien. — 1894; Vol. VII: La Grèce de l'Epopée. La Grèce Archaïque, le Temple. — 1898; Vol. VIII: La Grèce archaïque, la Sculpture. — 1904.
Petersen E. Ara Pacis Augustae. — Wien, 1903.
— Vom alten Rom. (Berühmte Kunststätten, N. 1). — Leipzig, 1904^{3}.
Petrie W. M. Flinders. Ten years digging in Egypt. — London, 1893.
— Tell el Amarna. — London, 1894.
— Methods and aims in archeology. — London, 1903.
Place V. Ninive et Assyrie avec des essais de restauration, par F. Thomas, I-III. — Paris, 1857.
Prisse d'Avennes E. Histoire de l'art égyptien d'après les monuments. — Paris, 1847 sg.
Ramorino F. Mitologia classica illustrata. — Milano, 1897. (Deriva dall'opera di O. Seemann, citata sotto).
Reber F. Geschichte der Baukunst im Altertum. I-II. — Leipzig, 1864-67.
Reber F. u. Bayersdorfer A. Klassischer Skulpturen-Schatz. — München, 1900.
Reinach S. Pierres gravées. — Paris, 1895.
— Répertoire de la statuaire grecque et romaine. — Paris, 1897 sg.
— Répertoire des Vases peints grecs et étrusques, I-II. — Paris, 1899.
— Apollo. Storia generale delle arti plastiche. — Bergamo, Istituto It. d'Arti Grafiche, 1906^{2}.
Reinach T. L'histoire par les monnaies. — Paris, 1903.
Ricci S. Trattato Generale di Archeologia e Storia dell'Arte Greca. 2ª edizione interamente rifatta sulla 1ª del professore Iginio Gentile, con introduzioni e appendici bibliografiche e con relazioni intorno alle ultime scoperte. — Milano, (Manuali Hoepli), 1905.
— Archeologia e Storia dell'Arte italica, etrusca e romana. Edizione interamente rifatta su quella del prof. I. Gentile, con introduzioni bibliografiche ed appendici sulle ultime scoperte e questioni archeologiche. — Milano, (Manuali Hoepli), 1901.
Ridgeway W. The early age of Greece. — Cambridge, 1901 sg.
Robert C. Die antiken Sarcophagreliefs. — Berlin, 1890-97.
Rolfs W. Neapel, I. Die alte Kunst. (Berühmte Kunststätten, 29). — Leipzig, 1905.
Rosellini I. Monumenti dell'Egitto e della Nubia. — Pisa, 1832-44.
Sambon A. Les Fresques de Boscoreale, décrites. — Paris et Naples, 1903.
Schliemann H. Mykenae. Leipzig, 1877. — Ilios. Leipzig, 1880. — Troja. Leipzig, 1883. — Tiryns. Leipzig, 1885. — Ilios, ville et pays des Troyens. Paris, 1885.
Schreiber Th. Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom, beschrieben. — Leipzig, 1880.
— Die Athena Parthenos des Pheidias. — Leipzig, 1883.
— Kulturhistorischer Bilderatlas, I, Altertum. — Leipzig, 1888.
— Das Bildnis Alexanders des Grossen. — Leipzig, 1903.
Schuchardt C. Schliemanns Ausgrabungen in Troja, Tiryns, Mykenai, Orchomenos, Ithaka im Lichte der heutigen Wissenschaft dargestellt. — Leipzig, 1891^{2}.
Schultz A. und **Baumann E.** Allgemeine Geschichte der Bildenden Künste. Erster Teil, Erste Hälfte: Die Kunst des alten Orients. Die Architektur und Plastik Griechenlands, von A. Schultz u. E. Baumann. Illustrationen bearbeitet von M. Baumgärtel. — Berlin, s. d. — Zweite Hälfte: Die decorative Bildnerei der Griechen, — Die griechische Malerei, — Die altitalische und die römische Kunst, — Die Kunst im neupersischen Reiche, von E. Baumann. — Die Kunst des alten Indiens, von A. Grünwedel. Illustrationen v. M. Baumgärtel. — Berlin, s. d.
Seeck O. Kaiser Augustus. (*Heyck*, Monographien, XVII). — Bielefeld u. Leipzig, 1902.
Seemann O. Mythologie der Griechen und Römer, IV Aufl. durchgesehen und verbessert von R. Engelmann. — Leipzig. 1895.
Sittl K. Archäologie der Kunst. — München, 1895.
— Atlas Zur Arch. der Kunst. — München, 1896 (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft von I. Müller)
Spiegelberg W. Geschichte der ägyptischen Kunst, in Abriss dargestellt. (Der alte Orient; Ergänzungsband I). — Leipzig, 1903.
Springer A. Manuale di Storia dell'Arte. I° Arte Antica, riveduta da Adolfo Michaelis, Iª edizione italiana a cura di Corrado Ricci, con 682 illustrazioni e 9 tavole colorate. — Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1904.
Stark K. B. Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. — Leipzig, 1880.
Steindorff G. Die Blütezeit des Pharaonenreichs. (*Heyck.* Monographien, X). — Bielefeld u. Leipzig, 1900.
— Das Kunstgewerbe im alten Aegypten. — Leipzig, 1898.
Strack H. Baudenkmäler des alten Rom. — Berlin, 1890.
Studniczka F. Die Siegesgoettin. Entwurf der Geschichte einer antiken Idealgestalt. — Leipzig, 1898.
Sybel L. Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. — Marburg, 1903^{3}.
Thiele R. Das Forum Romanum, mit besonderer Berücksichtigung der neuesten Ausgrabungen (1898-1903), geschildert. — Erfurt, 1904.
Viollet-le-Duc. Entretiens sur l'architecture. — Paris, 1864.
Weichardt C. Pompeji vor der Zerstörung. — Leipzig, 1897.
Wiegand Th. und **Schrader H.** Priene. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-1898; unter Mitwirkung von G. Kummer, W. Wilberg, H. Winnefeld, R. Zahn. — Berlin, 1904.
Winter F. Ueber die griechische Porträtkunst. — Berlin, 1894.
— Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältnis zur grossen Kunst. — Berlin und Stuttgart, 1895.
— Kunstgeschichte in Bildern. Abt. I: Das Altertum. — Leipzig u. Berlin, 1900.
Woermann K. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Erster Band: Die Kunst der vor- und ausserchristlichen Völker. — Leipzig und Wien, 1900.
Zahn R. Aus dem Reiche des Minos. — Bielefeld u. Leipzig, 1906 (Velhagen u. Klasings Monatshefte).
Ziegler. Illustrationen zur Topographie der alten Rom. — Stuttgart, 1877^{2} sg.

Il frontone occidentale del Tempio d'Egina, secondo la disposizione più probabile. (Recentemente il frontone fu ricostruito da A. Furtwängler). Cfr. pag. 141, e § 52.

La lotta per il corpo d'Achille. Da un vaso calcidico a figure nere.

INDICE GENERALE DELLE FIGURE

[L'asterisco premesso ai numeri delle figure indica quelle di esse, che sono state accolte dall'autore italiano. — I numeri in posizione d'esponenti sono quelli delle figure nel fascicolo dell'autore tedesco (V edizione 1904). — Gli asterischi dopo il titolo delle figure indicano quelle di esse che provengono da disegni eseguiti esclusivamente per questo libro. — La crocetta indica le figure accolte dall'autore tedesco, che in questa edizione sono state rifatte o modificate. — In carattere corsivo sono indicate le fonti delle figure che non sono tolte da fotografie. — I numeri fra parentesi richiamano ai paragrafi del testo.]

Parte prima. — L'Oriente Classico.

A. — *L'EGITTO.*

B. — *LA MESOPOTAMIA.*

C. — *Appendice.* — *LA PERSIA.*

Parte seconda. — Grecia e Roma.

A. — *LA GRECIA.*

B. — *L'ITALIA E ROMA.*

C. — *Appendice.*

FIGURE INTERCALATE NEL TESTO.

FIGURE SENZA NUMERO.

TAVOLE INTERCALATE NELL'ATLANTE E NEL TESTO.

Sarcofago di Amathus (Cipro), nel Museo di New York.

INDICE ANALITICO ALFABETICO.

[È accolta in quest'Indice tutta la materia delle incisioni e delle didascalie. — I numeri rimandano alle incisioni; se sono preceduti da p., alle pagine; i numeri romani alle tavole. — Le lettere A., P., S. indicano rispettivamente: architetto, pittore, scultore. — Per i riferimenti ai paragrafi dell'Appendice testuale, si confronti sempre l'Indice generale delle figure.

Collana greca, scoperta ad Itaca.